



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악박사 학위논문

볼프강 림(Wolfgang Rihm,  
1952-)의 초기 양식 연구

- <피아노작품>(Klavierstücke) 5번  
“무덤”(1975)과 7번(1980)을 중심으로 -

2016년 8월

서울대학교 대학원

음악과 피아노 전공

전 지 훈

볼프강 림(Wolfgang Rihm,  
1952-)의 초기 양식 연구

- <피아노작품>(Klavierstücke) 5번  
“무덤”(1975)과 7번(1980)을 중심으로 -

지도교수 서정은, 장형준

이 논문을 음악 박사 학위논문으로 제출함

2016년 6월

서울대학교 대학원

음악과 피아노 전공

전 지 훈

전지훈의 박사 학위논문을 인준함

2016년 7월

위원장 주희성 (인)

부위원장 서정은 (인)

위원 장형준 (인)

위원 박종화 (인)

위원 박준영 (인)

## 국문 초록

# 볼프강 림(Wolfgang Rihm, 1952-)의 초기 양식 연구

- <피아노작품>(Klavierstücke) 5번  
“무덤”(1975)과 7번(1980)을 중심으로 -

본고는 독일의 작곡가 볼프강 림(Wolfgang Rihm, 1952-)의 <피아노작품> (Klavierstück) 5번 “무덤”(1975)과 7번(1980)을 분석하고, 이를 토대로 한 연주해석을 제시한 논문이다. 림의 <피아노작품> 1번부터 7번은 1970년-80년까지 10여년에 걸쳐 작곡되었는데, 이 시기는 그의 초기 작품경향을 보이는 시기이자 독일 음악계에 ‘새로운 단순성’(Neue Einfachheit)이라는 양식적 경향이 그에 의해서 대두되는 무렵이었다. 이러한 측면에서 <피아노작품>은 림의 초기 양식의 특징과 ‘새로운 단순성’의 출발을 보여준다는 점에서 연구 대상으로서의 중요한 의미를 지니고 있다. 일곱 개의 작품 중 특히 5번과 7번은 이러한 양식적 특징이 그의 음악 미학과 긴밀하게 연결되어 있다는 점에서 집중적으로 연구될 필요가 있다.

본고에서는 먼저 림의 작품경향과 미학을 ‘새로운 단순성’의 발생 및 전개양상과 연결시켜 살펴보고, 이 경향이 그의 작품에서 어떻게

나타나는지, 그리고 어떤 영향을 주었는지에 대해 고찰한다. 또한 <피아노작품> 5번과 7번의 구조와 형식을 파악하고 리듬, 화성, 선율 등의 요소들이 각각 어떠한 특징을 가지고 있는지 분석한 후, 나아가 이러한 분석 내용을 근거로 두 작품을 연주자의 관점에서 어떻게 이해하고 해석할 것인지를 제시하고 논한다.

이러한 연구를 통해 얻을 수 있는 결론은 다음과 같다. 먼저 림은 전통적인 요소들을 통해 곡 전체의 구조를 확립하였고, 이 요소들이 곡의 세부적인 내용들을 결정하고 있다는 점이다. 그러므로 연주자적 관점에서 해석할 때, 곡의 전체 구조에 대한 이해가 필수적으로 선행되어야 한다. 또한 다양한 지시적 장치들을 통한 새로운 표현 가능성을 발견할 수 있으며, 이는 림이 추구하는 음악적 주관성과 연결된다. 마지막으로 악곡을 구성하는 단순한 요소들 고유의 특성을 이해하는 것뿐만 아니라, 각각이 전체 맥락과 어떠한 관계에 놓여 있는지 파악하는 것 역시 중요하다.

하나의 작품을 분석하고 해석하기 위해서는 무엇보다도 작곡가의 미학관과 그가 추구하는 음악의 방향성을 깊이 이해하는 것이 전제되어야 한다. 최근 많은 연주자들에게 주목을 받고 있는 림의 <피아노작품>을 다각도로 이해하고 의미를 찾아내는 이러한 작업은, 역사적 관점 안에서 작곡가와 작품에 대한 더 높은 차원의 이해와 적용을 토대로 연주하는 데 유용한 자료로 제공될 수 있을 것이다.

주요어: 볼프강 림, 새로운 단순성, 복잡성, 전통적 요소, 초기 양식,

<피아노작품 5번>, <피아노작품 7번>

학번: 2012-30482

# 목 차

## 국문초록

I. 서론 .....	1
II. 작곡가 림의 음악세계.....	6
1. 생애 및 작품경향.....	6
2. 음악미학관 .....	13
2.1. 사과의 출발점: 음악의 이해가능성(Verständlichkeit) .....	15
2.2. 새로운 단순성(Neue Einfachheit)과 새로운 주관성(Neue Subjektivität)....	18
2.3. 전통에 대한 림의 태도.....	26
3. 피아노를 위한 작품들 .....	30
III. <피아노작품 5번> .....	35
1. 구조와 형식 .....	40
1.1. 개별 악곡들의 특징.....	41
1.1.1. 제 1곡 .....	41
1.1.2. 제 2곡 .....	46
1.1.3. 제 3곡 .....	61
1.2. 순환 형식을 통한 개별 악곡들의 유기적 관계.....	62
2. 화성적 특징 .....	73
2.1. 중심음과 주변음 .....	73

2.1.1. 중심음 .....	73
2.1.2. 중심음의 기능화성적 관계 .....	76
2.1.3. 주변음 .....	77
2.2. 화음의 유형 .....	78
2.2.1. 주변음을 포함한 화음 .....	78
2.2.2. 3도의 음정을 이용한 화음 .....	79
3. 음향적 특징 .....	82
4. 작품에 대한 논의 .....	85

#### IV. <피아노작품 7번>.....87

1. 구조 .....	88
2. 리듬 .....	95
2.1. 리듬 모티브 .....	95
2.2. 리듬 모티브의 다양한 유형 .....	96
3. 화성 .....	106
3.1. 3화음 .....	106
3.2. 3도구성화음 .....	109
3.2.1. 3도구성화음의 기본형 .....	109
3.2.2. 화성 모티브의 재현.....	113
3.2.3. 수직적 중첩으로 인한 복화음 .....	115
3.3. 옥타브와 그 주변음들로 생성된 불협화음.....	117
4. 선율 모티브.....	119
5. 작품에 대한 논의 .....	122

V. 연주해석 .....	124
1. <피아노작품 5번> .....	124
1.1. 악곡의 구조를 결정하는 요소들에 대한 처리.....	124
1.1.1. 제 1곡: 중심음.....	125
1.1.2. 제 2곡: 오스티나토와 삼입구.....	130
1.1.3. 제 3곡: 프레이즈.....	136
1.2. 협화적 울림과 불협화적 울림의 표현 방식의 차이 .....	139
1.2.1. 제 1곡 .....	139
1.2.2. 제 2곡 .....	144
1.2.3. 제 3곡 .....	145
1.3 수직적/수평적 화음의 비교.....	146
1.3.1. 제 1곡 .....	147
1.3.2. 제 2곡 .....	150
1.3.3. 제 3곡 .....	156
2. <피아노작품 7번> .....	158
2.1. 미니멀적 요소.....	158
2.1.1. 역행 부점리듬.....	158
2.1.2. 부점리듬 .....	164
2.1.3. 꾸밈음 .....	165
2.1.4. E♭ 장3화음 .....	169
2.2. 그 외 특징적인 요소들.....	173
2.2.1. 트릴 .....	173
2.2.2. 스케일 .....	177
2.2.3. Come una Aria.....	178



2.2.4. 타악기적 요소(트레몰로) .....	180
2.2.5. 회상 .....	181
<b>VI. 결론 .....</b>	<b>182</b>
참고문헌 .....	186
Abstract .....	190

## 표 목차

- [표 1] 림의 피아노를 위한 작품목록
- [표 2] <피아노작품 5번> 전체 개관
- [표 3] 제 1곡의 구조
- [표 4] 제 2곡의 구조
- [표 5] 제 3곡의 구조
- [표 6] 각 악곡에서 순환주제가 나타나는 부분
- [표 7] <피아노작품 5번> 의 구조
- [표 8] <피아노작품 7번> 의 구조
- [표 9] 리듬 모티브의 다양한 유형

## 악보 목차

- [악보 1] 쇤베르크의 <세 개의 피아노작품> Op. 11-1 (마디 49-51)
- [악보 2] 쇤베르크의 <Op. 11-1>이 인용된 림의 <피아노작품 5번>  
제 2곡 (마디 24-25)
- [악보 3] 쇤베르크의 <여섯 개의 작은 피아노작품> 중 6번 (마디 9)
- [악보 4] 쇤베르크의 <여섯 개의 작은 피아노작품>이 인용된 림의  
<피아노작품 5번> 제 2곡 (마디 26-28)
- [악보 5] 쇤베르크의 작품이 인용된 림의 <피아노작품 5번> 제 2곡의  
오스티나토 (마디 22-28)
- [악보 6] 림의 <피아노작품 5번> 마디 1
- [악보 7] 제 1곡의 서주 (마디 1)
- [악보 8] 제 1곡의 섹션 1 (마디 2-8)
- [악보 9] 제 1곡의 연결구부터 섹션 2 'C'로의 회귀 (마디 9-11)
- [악보 10] 제 1곡의 섹션 2 (마디 11-17)
- [악보 11] 제 1곡의 서주부터 섹션 2까지 (마디 1-11)
- [악보 12] 제 1곡의 *a tempo* 부분에서 나타나는 두 개의 선율 모티브  
(마디 16-17)
- [악보 13-1] 제 1곡 오스티나토 A의 음고 (원형)
- [악보 13-2] 제 2곡에서 나타나는 변형된 모티브 A의 음고 (마디 18-21)
- [악보 13-3] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 A의 음고  
(마디 29-31)
- [악보 13-4] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 A의 음고  
(마디 38-39)

[악보 13-5] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 A의 음고  
(마디 52-66)

[악보 14-1] 제 1곡 오스티나토 B의 음고 (원형)

[악보 14-2] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 B의 음고  
(마디 22-26)

[악보 14-3] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 B의 음고  
(마디 33-36)

[악보 14-4] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 B의 음고  
(마디 40-42)

[악보 14-5] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 B의 음고  
(마디 69-80)

[악보 15] 오스티나토 A(13-4) (마디 38-39)

[악보 16] 첫 번째 삼입구 a-1 (마디 21)

[악보 17] 네 번째 삼입구 a-2 (마디 37)

[악보 18] 다섯 번째 삼입구 a-3 (마디 39-40)

[악보 19] 일곱 번째 삼입구 a-4 (마디 66-69)

[악보 20] 두 번째 삼입구 b-1 (마디 27)

[악보 21] 세 번째 삼입구 b-2 (마디 32)

[악보 22] 여섯 번째 삼입구 b-3 (마디 41-42)

[악보 23] 여덟 번째 삼입구 b-4 (마디 78)

[악보 24] 제 1곡의 순환주제 (마디 2-8)

[악보 25] 제 1곡의 주제가 반복되는 제 2곡의 일부 (마디 46-48)

[악보 26] 제 3곡의 순환주제 (마디 86-97)

[악보 27] 순환동기의 제시 (마디 4)

[악보 28] 변형된 순환동기 (마디 16)

- [악보 29] 제 2곡 시작 부분의 순환동기 (마디 18)
- [악보 30] 제 3곡에서 순차진행으로 변형된 감4도 동기 (마디 97-99)
- [악보 31] 제 2곡 마디 18-19 일부
- [악보 32] 제 2곡의 첫 번째 마디 (마디 18)
- [악보 33] 제 1곡 마디 15에서 제시된 소재 ①
- [악보 34] 제 1곡 마디 13에서 제시된 소재 ②
- [악보 35] 제 1곡 마디 9의 딸림9화음
- [악보 36] 제 1곡 마디 17의 딸림9화음
- [악보 37] 제 1곡 마디 17의 마지막 화음
- [악보 38] 제 1곡 마디 16 왼손의 세 번째 음에서 나타나는 화음
- [악보 39] 중심음 C의 제시 (마디 1)
- [악보 40] 마디 1-6에서 반복적으로 나타나는 중심음
- [악보 41] 중심음에 의해 결정되는 악구들 (마디 2-6)
- [악보 42] 중심음의 이동
- [악보 43] 중심음의 이동과 상호관계 (마디6-8)
- [악보 44] 주변음을 통해 생성되는 다양한 화음들 (마디 3)
- [악보 45] 마디 4에서 나타나는 화음들
- [악보 46] 마디 2의 화음들
- [악보 47] 제 1곡 마디 15의 두 번째 화음
- [악보 48] 증3화음 (마디 15)
- [악보 49] 증6화음 (마디 5)
- [악보 50] 감7화음 (마디 5)
- [악보 51] 딸림9화음 (마디 9)
- [악보 52] 오르간적 음향을 위한 기법 1 (제 3곡 마디 97-98)
- [악보 53] 오르간적 음향을 위한 기법 2 (제 1곡 마디 10)

- [악보 54] 슈만, <나비>의 마지막 악장 Finale의 최종종지
- [악보 55] 오르간적 음향을 위한 기법 3 (마디 12)
- [악보 56] 섹션 A: 리듬 모티브의 반복 (마디 1)
- [악보 57] 섹션 B: 선율 모티브의 등장 (마디 53-59)
- [악보 58] 섹션 C: 두 가지 단순한 리듬의 반복 (마디 85-88)
- [악보 59] 섹션 D: 섹션 A,B,C의 혼재 (마디 146-152)
- [악보 60] 섹션 E: 수직적 화음의 불규칙한 리듬연타 (마디 169-170)
- [악보 61] 섹션 F: 3도구성화음을 통한 협화적 사운드의 등장  
(마디 176-179)
- [악보 62] 섹션 G: 긴 시간의 정적 (마디 184-189)
- [악보 63] 트릴의 요소가 포함된 연결구 (마디 80-81)
- [악보 64] 코다 (마디 205-210)
- [악보 65] 섹션 A(리프레인)가 제시되는 마디 1
- [악보 66] 섹션 A'(리프레인)가 등장하는 마디 65
- [악보 67] 섹션 A''(리프레인)가 등장하는 마디 106
- [악보 68] 섹션 A'''(리프레인)가 등장하는 마디 181
- [악보 69] 리듬 모티브의 원형
- [악보 70] 리듬 모티브의 제시 (마디 1)
- [악보 71] 리듬 모티브의 원형 (마디 1)
- [악보 72] 삽입된 음가로 인한 강박의 위치 변화 (마디 7-8)
- [악보 73] 음의 반복으로 인한 리듬의 변형 (마디 4)
- [악보 74] 마디 4의 변형을 원형으로 가정한 형태
- [악보 75] 리듬 모티브가 역행된 형태 (마디 2)
- [악보 76] 마디 2의 변형을 원형으로 가정한 형태
- [악보 77] 리듬 모티브의 역행형 1 (마디 29)

- [악보 78] 리듬 모티브의 역행형 2 (마디 32-33)
- [악보 79] 쉼표의 삽입으로 인해 변형된 리듬형 (마디 68)
- [악보 80] 리듬의 단축 (마디 25)
- [악보 81] 음가의 확대 (마디 2-3)
- [악보 82] 8분음표의 삽입 (마디 7)
- [악보 83] *sfffz*가 표기된 16분음표의 삽입 (마디 28)
- [악보 84] 음가의 연속적인 삽입 (마디 2)
- [악보 85] 메시앙의 <시간의 종말을 위한 4중주> 6악장의 마디 1-3
- [악보 86] 마디 1의 상성부
- [악보 87] 마디 1의 강박에 해당되는 음들
- [악보 88] 마디 1의 첫 세 개의 음
- [악보 89] 마디 1의 첫 일곱 개의 음과 이를 3도 간격으로 재배치한 형태
- [악보 90] 마디 1의 나머지 음들
- [악보 91] 한 옥타브 내로 재배치한 음들
- [악보 92] 각 음들 간의 구조
- [악보 93] 단3화음에서 증3화음으로의 진행 (마디 172)
- [악보 94] 3화음의 진행 (마디 175)
- [악보 95] A♭ 딸림7화음의 3전위형 (마디 146)
- [악보 96] B딸림7화음과 C딸림7화음의 1전위형 (마디 180)
- [악보 97] 마디 51,53,81에서 나타나는 A감7화음의 1전위형
- [악보 98] 첫 번째 연결구에 제시된 감7화음 (마디 51)
- [악보 99] 두 번째 연결구에 제시된 감7화음 (마디 81)
- [악보 100] 주변음들로 변화된 음들에 의해 형성된 화음 (마디 170)
- [악보 101] E♭ 장3화음으로 재현되는 화성 모티브 (마디 173)
- [악보 102] 화성 모티브의 원형 (마디 1)

- [악보 103] 중첩되어 나타나는 감7화음 (마디 180)
- [악보 104] 중첩되어 나타나는 장3화음 (마디 135)
- [악보 105] 기본음정으로서의 옥타브 (마디 1)
- [악보 106] 옥타브(유니즌)에서 주변음이 확장된 예 (마디 27)
- [악보 107] 주변음에 대한 주변음의 추가 (마디 30)
- [악보 108] 네 개의 음으로 제시된 선율 모티브 (마디 1)
- [악보 109] 선율 모티브 일부의 수평적 확장 (마디 53-61)
- [악보 110] 선율 모티브의 변형 (마디 87-88)
- [악보 111] 선율 모티브의 반복 (마디 91-96)
- [악보 112] 이도를 통해 변형된 선율 모티브 (마디 205-206)
- [악보 113] <피아노작품 5번> 마디 1
- [악보 114] 마디 2-3의 첫 음과 끝 음의 기둥이 되는 중심음 C
- [악보 115] 마디 6에서 최초로 제시되는 단음 C
- [악보 116] 마디 7의 첫 박에서 나타나는 중심음 C#
- [악보 117] 마디 7의 세 번째 박에서 단음으로 나타나는 중심음 G
- [악보 118] 섹션 1에서 나타나는 중심음의 이동
- [악보 119] 마디 12의 셋째 박에서 제시되는 F#
- [악보 120] 마디 18에서의 페달 사용 가능성
- [악보 121] 원베르크의 인용이 나타나는 부분 (마디 24-25)
- [악보 122] 마디 43-52에서 나타나는 제 1곡의 주제
- [악보 123] 마디 66-67에서 나타나는 일곱 번째 삽입구
- [악보 124] 마디 66-67에서 반복되는 제 1곡 마디 11의 일부
- [악보 125] 제 3곡에서 나타나는 프레이즈 (마디 86-90)
- [악보 126] 제 3곡에서 나타나는 중심음의 이동 (마디 93-97)
- [악보 127] 마디 97-99에서 나타나는 왼손의 상행선율



- [악보 128] 마디 5의 최종화음
- [악보 129] 다이내믹의 대조와 오르간적 음향이 나타나는 제 1곡  
(마디 9-10)
- [악보 130] 반복되는 증6화음을 통한 다이내믹의 감소 (마디 13-14)
- [악보 131] 마디 15에서 나타나는 단장7화음
- [악보 132] 마디 17에서 나타나는 마디 12 일부의 반복
- [악보 133] 마디 12에서 제시되는 상성부의 F#과 아르페지오
- [악보 134] 제 2곡의 마디 81-85
- [악보 135] 제 3곡의 마디 86-92
- [악보 136] 마디 93에서 이명동음으로 표기된 양손의 감7화음
- [악보 137] 마디 8에서 처음으로 제시되는 아르페지오 음형
- [악보 138] 제 1곡의 마디 10-11
- [악보 139] 여러 차례에 걸쳐 나타나는 아르페지오 (마디 16)
- [악보 140] 메시앙의 <아기예수를 바라보는 20개의 시선> 중 11번  
(마디 73-74)
- [악보 141] 첫 번째 삼입구 (마디 21)
- [악보 142] 두 번째 삼입구 (마디 27)
- [악보 143] 세 번째 삼입구 (마디 32)
- [악보 144] 네 번째 삼입구 (마디 37)
- [악보 145] 다섯 번째 삼입구 (마디 39-40)
- [악보 146] 여섯 번째 삼입구 (마디 41-42)
- [악보 147] 일곱 번째 삼입구 (마디 66-69)
- [악보 148] 여덟 번째 삼입구 (마디 78)
- [악보 149] 제 3곡에서 나타나는 제 1곡의 재현 (마디 86-97)
- [악보 150] 옥타브의 도약을 보다 쉽게 손을 나누어서 연주하는 예시

- [악보 151] 역행 부점리듬의 변형 1 (마디 2-3)
- [악보 152] 역행 부점리듬의 변형 2 (마디 4)
- [악보 153] 역행 부점리듬의 변형 3 (마디 7-8)
- [악보 154] 역행 부점리듬의 변형 4 (마디 69)
- [악보 155] 역행 부점리듬의 변형 5 (마디 69-70)
- [악보 156] 마디 76-79에서 나타나는 부점리듬
- [악보 157] 미니멀적 요소가 나타나는 섹션 C에서의 리듬변형 (마디 85)
- [악보 158] 꾸밈음적 음형의 등장 (마디 86-87)
- [악보 159] 꾸밈음적 유형의 음형
- [악보 160] 꾸밈음의 등장 1 (마디 158)
- [악보 161] 꾸밈음의 등장 2 (마디 160)
- [악보 162] 꾸밈음의 등장 3 (마디 165)
- [악보 163] E♭ 장3화음의 제시 1 (마디 172-175)
- [악보 164] E♭ 장3화음의 제시 2 (마디 176-178)
- [악보 165] E♭ 장3화음의 변형 1 (마디 179)
- [악보 166] E♭ 장3화음의 변형 2 (마디 180-181)
- [악보 167] 트릴의 제시 1 (마디 30)
- [악보 168] 트릴의 제시 2 (마디 94-97)
- [악보 169] 트릴의 변형 1 (마디 132-134)
- [악보 170] 트릴의 변형 2 (마디 151-152)
- [악보 171] 베토벤의 <함머클라비어소나타> 1악장 (마디 366-372)
- [악보 172] 마디 125-129에서 나타나는 스케일
- [악보 173] Come una Aria의 지시어를 통해 표현된 정적인 부분  
(마디 184-189)
- [악보 174] 정적인 분위기로 나타나는 마디 188-194

[악보 175] 리스트의 <피아노소나타 나단조> 종지부분 (마디 754-760)

[악보 176] 타악기적 요소가 나타나는 마디 202-203

[악보 177] 주제선율의 회상 (마디 204-207)

# I. 서론

서양음악사에서 수세기 동안 지속되어 온 조성 체계가 20세기에 들어 무너지면서 이후 많은 작곡가들은 새롭고 독창적인 기법과 양식을 탐구해왔다. 이러한 작곡가들의 노력은 20세기 중반에 이르러 아방가르드 운동을 위시하여 더욱 집중되었고, 이로부터 발생된 다양하고 실험적인 경향들은 오히려 청중들과의 괴리를 심화시키는 결과를 가져왔다. 이에 대한 반작용으로서 20세기 중반 이후로 포스트모더니즘이라는 경향이 나타나게 되었고, 특히 극단적으로 단순해진 음악적 소재, 그리고 전통적인 작곡 기법을 토대로 한 음악적 아이디어들의 사용은 이 경향을 설명하는 대표적인 특징 중 하나로 볼 수 있다. 뿐만 아니라 이러한 단순하거나 전통적인 음악적 소재들이 이와 대조적인 성격을 띠는 복잡한 소재, 또는 새로운 소재들과 하나의 작품 안에서 공존하는 것 역시 이 경향의 주목할 만한 특징이다.

1952년 독일에서 태어난 볼프강 림(Wolfgang Rihm)은 이러한 새로운 경향을 주도한 작곡가 중 한 사람으로, 그의 주요 작곡경향으로 여겨지는 ‘새로운 단순성’(Neue Einfachheit)<sup>1)</sup>은 2차 세계대전 이후 아방가르드 경향이 지배적이었던 유럽 음악계에 또 다른 새로움으로 소개되었다. 이 용어는 1977년 독일 쾰른의 WDR 방송국(Westdeutscher

---

1) ‘새로운 단순성’(Neue Einfachheit)이라는 경향은 1970년대 중반 독일을 중심으로 나타난 음악경향으로 몇몇 음악학자, 저널리스트들로부터 불리기 시작하였다. 볼프강 림을 주축으로 한 이 경향의 작곡가들은 (이성과 논리에 반대하여) 감정과 주관에 호소하는 보다 이해하기 쉬운 음악을 추구하였다. 이들은 조성 등 전통적인 어법을 다시 사용하거나 단순하고 명료한 텍스처를 주로 사용함으로써 청중과의 거리감을 좁혀나가려 시도하였다. Christopher Fox. "Neue Einfachheit." *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, [2016년 3월 4일 접속], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51675>; Wikipedia, [http://de.wikipedia.org/wiki/Neue\\_Einfachheit](http://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Einfachheit).

Rundfunk)에서 주최한 음악회 시리즈의 표제에서 비롯되었다. 당시 이 방송국의 제작자는 다양한 음악을 선보이던 작곡가들의 작품들을 총 7번에 걸친 연주회로 기획하였고, 전체 음악회 시리즈의 제목을 ‘새로운 단순성’이라고 명명하였다.<sup>2)</sup> 당시 음악회에서 연주되었던 작품의 작곡가<sup>3)</sup>들로는 림을 포함하여 보제(Hans-Jürgen von Bose, 1953-), 다텔센(Hans-Christian von Dadelsen, 1948-), 뮐러-지멘스(Detlev Müllner-Siemens, 1957-), 슈바이니츠(Manfred Trojahn, Wolfgang von Schweinitz, 1953-), 하멜(Peter Michael Hamel, 1946-) 등으로 간추려지는데,<sup>4)</sup> 이들의 작품들은 양식적으로 혹은 작곡 기법적으로 서로 크게 연관이 없었기에, 이 공동모토(Motto)가 부적합하다는 지적을 받게 된다. 림을 비롯한 당시 독일의 젊은 작곡가들 역시 자신들을 같은 성향을 지닌 한 집단으로 규정하는 이 슬로건에 거부 반응을 보이기도 했다.<sup>5)</sup> 이러한 배경 안에서 림의 음악은 당시의 아방가르드적 작곡가들에게 상당한 비판을 받았지만, 그럼에도 불구하고 그는 복잡하고 생소한 현대음악에 거리감을 느끼는 청중들과 함께 공감대를 형성하고자 지속적인 노력을 하였고 20세기 중·후반의 음악을 이해하는 데 있어 빼놓을 수 없는 중요한 작곡가로 자리매김 하게 된다.<sup>6)</sup>

2) 당시 음악회 시리즈 전반에 관한 일반적인 정보는 다음에서 참고하였다. Harry Vogt, "Die Konzertreihe 'Musik der Zeit' - Zeitreise in Bildern", <http://www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/musik-der-zeit/r-musik-der-zeit-fotogalerie-100.html>.

3) 당시 ‘새로운 단순성’이라는 표제가 붙은 음악회에서 연주되었던 작품의 작곡가들로는 존 케이지(John Cage, 1912-1992), 모튼 펠드만(Morton Feldman, 1926-1987), 스티브 라이히(Steve Reich, 1936-), 에릭 사티(Erik Satie, 1866-1925), 한스 첸더(Hans Zender, 1936-) 등이 있으며, 이들은 일반적으로 이 경향에 속하지 않는 작곡가에 해당된다. Frank Hentschel, "Wie neu war die 'Neue Einfachheit?'", *Acta Musicologica*, Internationale Gesellschaft für Musik, LXXVLLL(2006), 121.

4) Frank Hentschel, "Wie neu war die 'Neue Einfachheit?'", *Acta Musicologica*, Internationale Gesellschaft für Musik, LXXVLLL(2006), 121-122.

5) 김미영, "20세기 후반 독일 음악계에 대두된 '새로운 단순성'", 『서양음악학』 5, 한국서양음악학회 (2002), 228.

6) 오희숙, "음악의 언어성, 내면성, 자유 -볼프강 림의 음악미학관 연구," 『음악이론연구』 10, (2005), 29-30.

림의 전체 작품목록에서 피아노 편성의 작품은 상대적으로 많은 수를 차지하고 있지는 않지만, 1970년부터 80년까지 작곡된 <피아노작품>(Klavierstücke)<sup>7)</sup> 1번부터 7번은 그의 작품 경향을 이해하는데 몇 가지 실마리를 제공해 준다. 본 논문은 ‘새로운 단순성’이 나타나기 직전인 1975년, 그리고 그 직후인 1980년에 각각 작곡된 <피아노작품> 5번과 7번을 연구대상으로 하였다. 그러나 이 작품들은 ‘새로운 단순성’이라는 단일 양식으로만 이해하기에는 훨씬 더 복잡적이고 다양한 양상을 내포하는 것으로 보인다. 즉 당대의 음악 경향을 대표하는 실험적 요소들을 토대로 한 아방가르드의 특징을 보여주는 한편, 이와 대조적으로 단순한 텍스처를 사용하고 조성적인 흔적들을 동시에 보여준다는 점에서, 이 작품들은 한 가지 경향으로 설명되기 보다는 여러 관점에서 접근 가능하다.<sup>8)</sup>

림의 다양한 편성의 작품들 가운데 피아노를 위한 작품은 대부분 초기에 작곡되었는데, <피아노작품> 역시 그의 초기작품에 속한다. 그러므로 이 작품을 연구한다는 것은 림의 초기 양식을 이해하기 위한 중요한 계기가 될 수 있다. 전체 일곱 곡으로 구성된 <피아노작품>은 양식적 특징에 따라 세 가지로 분류될 수 있다. 첫 번째 분류에 해당되는 1번부터 3번은 림의 고유의 개성이 확립되기 전 제2비엔나악파 양식의 영향을 받

7) “Klavierstücke”라는 제목은 그동안 주로 “피아노소품”으로 번역되어 왔지만, 본고에서는 “소품”보다는 “작품”이라는 용어로 번역하고자 한다. 왜냐하면 본 작품은 일반적인 소품에 비해 비교적 길이가 길고, 음악적으로도 더 다양한 내용(요소)이 포함되어 있기 때문이다. 또한 각각의 악곡이 독립적으로 구성되어 있지만, 이들은 상호텍스트적 연결 고리를 가진다는 점에서 “소품”이라는 용어가 내포하는 간소화 된 의미 보다는 “작품”이라는 용어를 사용하는 것이 더욱 바람직할 것이다. 이에 대해서는 본 논문 II장에서 보다 자세히 살펴보도록 하겠다.

8) 림의 작품 전체에서 나타나는 그의 다양한 음악적 경향은 다음과 같이 요약할 수 있다. 첫 번째로 강한 다이내믹이나 소리의 울림을 통해 나타나는 즉각적(직접적)인 표현성, 두 번째로는 오스트리아-독일((Austro-German) 전통 음악적 언어의 지속적인 사용, 세 번째로는 작품을 개인의 인간성의 거울로서 간주하여 음악적 주관성을 추구한다는 점 등을 찾을 수 있다. Josef Häusler, “Rihm, Wolfgang”. *Grove Music Online*, [2016년 6월 13일 접속], [www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46321](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46321).

은 특징들을 보인다. 두 번째로 분류되는 4번과 5번부터는 여전히 제2비엔나악파의 흔적이 흔재되어 있지만 림의 개성이 점차 드러나기 시작한다. 특히 5번에서는 전통적인 양식과의 결합과 함께, 여러 음악적 장치들을 통해 작곡가 개인의 주관성을 표현하고자 하는 경향이 점차 발견되면서, 그의 미학관이 작품에서 본격적으로 구현되기 시작하는 것을 확인할 수 있다. 이러한 림의 미학적 경향은 마지막 분류에 속하는 6번과 7번에서 더욱 뚜렷하게 나타난다. 특히 <피아노작품>의 세 가지 분류 중 두 번째와 세 번째에 속하는 5번과 7번은 각각의 작품이 가지고 있는 고유한 개성과 독특성이 잘 드러나 있음과 동시에 주요 레퍼토리로 연주되고 있다는 점에서도 연구대상으로서 충분한 가치를 지닌 것으로 생각된다.

위의 내용을 바탕으로 먼저 본고의 II장에서는 림의 전반적인 작품경향과 미학관을 고찰하여 작품 분석을 위한 이론적 토대를 마련하고자 한다. 이를 위해, 먼저 그의 미학적 사고의 출발점이라 할 수 있는 ‘음악의 이해가능성’에 대해 살펴본 후, 그의 미학관의 핵심 중 하나인 ‘주관성’의 개념과 내용을 검토하며, 이와 함께 과거의 음악적 전통에 대한 림의 태도와 관점을 확인할 것이다. 더불어 본격적인 작품분석에 앞서 림의 피아노를 위한 작품들을 이 장에서 간략하게 개괄해보고자 한다. III장과 IV장에서는 <피아노작품 5번>과 <피아노작품 7번>을 분석할 것이다. 본 논문에서는 단순히 악곡의 구성이나 형식, 음재료의 사용이라든가 작곡기법에 대한 분석에 그치는 것이 아니라, 특히 그의 미학적 사고와 연관하여 전통적인 음악 요소들을 어떠한 태도로 접근하여 작품에 활용하였는지, 그리고 이를 바탕으로 음악에서의 ‘주관성’을 어떻게 드러냈는지를 중점적으로 밝히고자 한다. 분석의 내용을 토대로 V장에서는 연주자의 관점에서 이 작품을 어떻게 이해하고 해석할 것인지 논의하고 제시할 것이다.

림이 20세기 중반 이후에 세계적으로 명성을 떨친 작곡가임에도 불구하고 그의 피아노 작품을 심도 있게 연구한 사례는 그리 많지 않다. 현재 많은 연주자들에게 주목을 받으며 연주되고 있는 그의 피아노 작품을 다각도로 분석하고 이를 근거로 해석해보는 이러한 작업은 연주자들에게도 유용한 자료로 제공될 수 있을 것이다.



## II. 작곡가 림의 음악세계

본 장에서는 먼저 림의 생애에 대해 간략하게 언급하고 음악적으로 변화가 일어나는 지점들을 중심으로 작품경향 전반에 관해 살펴보고자 한다. 또한 그의 작품 세계에 영향을 미치고 있는 주요한 미학적 사고에 대해 알아본 후, 마지막으로 본 논문의 주제와 연관하여 작곡가 림에게 피아노라는 악기가 지니는 의의와 그의 피아노 작품들에 초점을 맞추어 설명하고자 한다.

### 1. 생애<sup>9)</sup> 및 작품경향

1952년 독일 남서부의 도시 칼스루에(Karlsruhe)에서 태어난 림은 어린 시절 예술의 소양이 높았던 부모님을 통해 자연스럽게 문학, 미술 등 다방면의 예술적 경험들을 할 수 있었다.<sup>10)</sup> 그의 본격적인 음악 활동은 11세에 교회 오르가니스트 및 합창단 베이스스트 활동으로부터 시작되었다. 특히 어린 시절 합창단에서의 경험은 그가 처음으로 현대음악을 접하고 이로부터 많은 영향을 받은 중요한 계기로 작용하였다.<sup>11)</sup>

---

9) 작곡가 림의 생애에 관해서는 MGG와 그로브 음악사전을 참고하였다. Ulrich Mosch, "Rihm, Wolfgang", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Ludwig Finscher 편), 인명 편 14권, 112-125.; Josef Häusler. "Rihm, Wolfgang." *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, [2016년 4월 30일 접속], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46321>.

10) 림에 따르면, 어린 시절 그는 아버지와 종종 시립 미술관에 방문하여 전시회를 관람하였으며, 어머니를 통해 많은 시와 소설작품을 접하게 되었다고 한다. Wolfgang Rihm in conversation with Kirk Noreen and Joshua Cody, [2016년 2월 3일 접속], <http://www.sospeso.com/contents/articles/rihm>.

11) 림이 합창단 활동을 하면서 가장 처음으로 만난 현대 작곡가는 졸탄 코다이(Zoltán Kodály, 1882-1967)였다. 림은 칼스루에 오라토리오 합창단(Karlsruhe Oratorio Choir) 주자로 활동했던 1965년, 코다이의 <Psalmus hungaricus>(1923)라는 작품을 연주하게

현존하는 작곡가 림의 작품시기를 명확하게 구분하는 것은 아직 시기상조로 보이기도 하지만, 음악학자 호이슬러(Josef Häusler, 1926-2010) 와 모쉬(Ulrich Mosch, 1955-)가 구분한 림의 시기 별 음악적 특징에 근거하여 본 논문에서는 다음과 같이 습작의 시기 이후의 세 시기로 나누었다.

먼저 본격적인 작품 활동을 하기 전에 해당되는 1965년부터 1972년까지를 ‘습작의 시기’<sup>12)</sup>로 칭한다. 그는 13세부터 본격적인 작곡 수업을 받기 시작하여 김나지움(Gymnasium)에 재학 중이던 16세부터는 칼스루에 음악대학에서 작곡 공부를 병행하였다. 그곳에서 그는 작곡가 펠테(Eugen Werner Velte, 1923-1984)에게 사사를 받았으며, 이외에도 포르트너(Wolfgang Fortner, 1907-1987)와 시얼(Humphrey Searle, 1915-1982) 등 여러 작곡 스승들로부터 음악적으로 다양한 영향을 받았다. 이 시기 그의 작품들에는 여러 스승들로부터 받은 영향으로 인하여 12음기법(Zwölftontechnik), 총렬주의(Serialismus) 등 과거의 다양한 작곡기법들이 사용되었다. 호이슬러는 이러한 림의 초기 작품들에 대해 20세기 독일의 음악적 전통을 받아들이고 이를 자신의 것으로 수용했던 시도로 해석한다.<sup>13)</sup>

이 시기 림은 주요 음악제에 모습을 드러내는데, 1968년에는 도나우에싱엔 음악축제(Donaueschinger Musiktagen)를 처음 방문하였고, 2년 후인 1970년에는 다름슈타트 현대음악 하계강좌(Internationale

---

되면서 그와 만나게 되었고, 림은 이때의 만남과 연주를 지금까지도 기억할 만큼 자신의 음악세계에 중요한 순간으로 언급한 바 있다. 위의 글.

12) 본 논문에서는 림이 칼스루에 대학교에서 학위를 취득한 1972년까지의 작품들을 ‘습작’이라고 간주하였다. 물론 그가 16세였던 1968년에 작곡하기 시작한 작품 <Gesänge für Stimme und Klavier>에 이미 공식적인 작품번호 1번(Op. 1)이 붙었으나, 작품번호 1번 이후에도 대학 시절 동안에는 여러 스승들로부터 받은 다양한 음악적 영향으로 인하여 그의 독자적인 음악 양식이 본격적으로 나타났다고는 볼 수 없으므로, 이 시기의 작품들을 습작이라고 간주할 수 있을 것이다.

13) Josef Häusler, “Rihm, Wolfgang”. *Grove Music Online*.

Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt)에 참가하여, 다양한 현대음악을 접하고 그로부터 많은 영감을 얻었으며 작곡가로서 나아가야 할 방향에 대해 고민하기 시작하였다.

림의 작품에서 첫 번째로 꼽을 수 있는 시기는, 그가 김나지움을 졸업하는 동시에 칼스루에 음악대학의 작곡과 음악이론 분야에서 디플롬(Diplom) 학위를 취득한 1972년부터 1970년대 말까지이다. 학위 취득 후 쾰른으로 건너간 림은 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)에게 작곡을 배웠고, 이후 프라이부르크로 거주지를 옮겨 1973년부터 1976년까지 3년간 후버(Klaus Huber, 1924- )에게서 작곡을, 에게브레히트(Hans Heinrich Eggebrecht, 1919-1999)에게 음악학을 수학하였다.<sup>14)</sup> 이외에도 작곡가 킬마이어(Wilhelm Killmayer, 1927- ), 노노(Luigi Nono, 1924-1990), 락헨만(Helmut Lachenmann, 1935- ) 등과의 만남은 그에게 새로운 음악적 자극을 주었다. 여러 작곡가들에게서 받은 다양한 음악적 영향으로 인하여 림의 음악은 자칫 다양한 음악경향이 뒤섞인 혼잡한 양상을 보일 수도 있었겠지만, 오히려 그는 특정한 음악경향이나 악파에 속하기보다 자신만의 양식과 방법들을 추구하고자 하는 방향으로 나아가게 되었다.<sup>15)</sup>

1974년 도나우에싱엔 음악축제에서 현악4중주와 오케스트라를 위한 작품 <Morphonie - Sektor 4>가 초연되면서 림은 작곡가로서 인정받기 시작하였다. 그러나 이 작품에 드러난 과도한 주관성과 풍부한 표현

14) 여러 스승들에 대해 림이 언급한 것에 따르면, 그는 베토벤 후기작품과 베베른의 작품에 대한 벨테의 분석에 큰 영향을 받았으며 뿐만 아니라 스승에게서 긴장감과 감정을 담은 음악적 표현법을 배울 수 있었다고 한다. 슈톡하우젠에게는 직관적 통찰을, 그리고 후버에게는 작품에 대해 철학적으로 사고하는 법을 배웠다고 하며, 음악학자 에게브레히트는 음악의 형식적 개념을 가르쳐주었다고 회상하였다.

Josef Häusler, “Rihm, Wolfgang”. *Grove Music Online*.; Ulrich Mosch, “Rihm, Wolfgang”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

15) 이 시기에 해당되는 1975년에 림은 본 연구의 분석대상인 <피아노작품 5번>을 완성하게 된다.

력으로 인하여 한편으로는 격렬한 비판을 받기도 하였다.<sup>16)</sup> 즉 이 시기 그의 작품들은 때로 극단적인 방식을 통해 표현되었는데, 그의 오케스트라 작품에서는 강렬한 음덩어리들(Klangballungen)의 분출과 섬세하고 서정적인 집중력 사이에 형성되는 대조를 통해 이를 확인할 수 있다. 그리고 <홀덜린-단편들>(Hölderlin-Fragmente, 1976/77)과 현악4중주 3번 <가장 깊은 내면에서>(Im Innersten, 1976)와 같은 실내악과 가곡작품에서는 고도의 풍부한 표현력으로 작곡되었음을 알 수 있으며, 실내오페라 <야콥 렌츠>(Jakob Lenz, 1977-78) 역시 같은 맥락으로 파악될 수 있을 것이다.<sup>17)</sup> 뿐만 아니라 1970년대 당시 아방가르드 경향이 지배적이었던 유럽 음악계에서 벗어나 다른 방향으로 나아가고자 한 림은, 이전까지 추구되었던 음악의 이성적이고 구조적인 측면보다는 감정의 자유로운 표현과 음악의 구조에 있어서 유연한 사고로의 전환을 시도하였다.

모쉬는 이 첫 번째 시기의 특징으로, 후기 베토벤과 빈 악파 사이에 형성된 오케스트라, 실내악 그리고 가곡에 대한 독일-오스트리아의 음악 전통과의 연결을 꼽고 있다.<sup>18)</sup> 그리고 호이슬러는 이 시기 그의 작품들을 독자적인 음악적 아이디어를 익숙한 음악 재료 및 양식 등에 해당하는 전통적인 음악 요소들과 접목시켜 구성하였다고 보았는데, 그에 따르면, 림은 “재료들을 그대로 인용하는 것이 아니라 변형 혹은 변주를 통하여 이를 재재료화(再材料化, rematerialize)”<sup>19)</sup> 하였다. 이 때 “재재료화”는 기존의 재료가 또 다른 요소들과 혼합 또는 변형되는 것 등을 통해 새로운 재료로 다시 만들어지는 것을 의미한다. 즉, 전통적인 음악요소들을 음악의 표층에 직접적으로 사용하기보다는 내적 구조 안에 숨김으로써 암시하는 듯한 효과를 의도하였다고 해석된다. 이는 전통적인 음악적 재료들

16) Ulrich Mosch, “Rihm, Wolfgang”, *MGG*, 113.

17) Mosch, “Rihm, Wolfgang”, *MGG*, 120.

18) Mosch, 위의 글, 120.

19) Josef Häusler, “Rihm, Wolfgang.” *Grove Music Online*.

에 대한 그의 열린 태도와 연결된다고 볼 수 있으며, “익숙한 것 안에서 좀 더 익숙하지 않은 것을 발견하고 만들어 낼 수 있다”<sup>20)</sup>는 전통에 대한 림의 고유한 사고를 보여주는 것이라고 할 수 있다.

두 번째 시기로 꼽을 수 있는 80년대에 들어서 림의 음악경향은 표면적으로 극대화된 음악적 표현성이 강조된 이전 시기와는 달리, 절제되고 간결한 표현으로 바뀌었다. 극적인 다이내믹의 대조, 중간 음역대를 비운 고음역과 저음역의 사용 등 이전 시대의 음악적 특징이 한편으로는 계속되었지만, 다른 한편으로는 음악의 구조와 조직이 간결해지고 화성과 음색의 처리는 보다 정제되고 집중되었다.<sup>21)</sup>

1980년대 초에는 그의 첫 번째 부인이었던 미술복원가(Kunstrestauratorin) 펠트하우젠(Irmgard Johanna Feldhausen)의 영향으로, 회화에서 쓰이는 기법들이 활용되었다.<sup>22)</sup> 림은 이 시기 자신의 작곡과정을 조각가나 화가들의 창조 작업에 비유하면서, 작곡을 “그리는 행위”(Mal-Akt) 혹은 “조각”(Skulpturen)으로 표현<sup>23)</sup>하기도 하였다. 즉 그는 미술에서 쓰이는 다양한 기법, 특히 직접적(direkt)인 표현성을 강조하는 기법들을 음악에도 역시 접목시키고자 하였다.<sup>24)</sup> 이는 추상적 속성을 가지는 음악에 구체적이고 직접적인 표현성을 드러내고자 했던 그만의 개성을 엿볼 수 있는 부분이라 할 수 있다.

1978년 처음으로 다름슈타트 현대음악 하계강좌의 강사가 된 그는 1985년 스승인 펠테의 뒤를 이어 칼스루에 음악대학 작곡과 교수가 되었다. 1989년에는 독일 베를린 자유대학에서 예술가로서 명예박사학위를

---

20) Mosch, 앞의 글, 120.

21) 이 시기에 해당되는 1980년에 림은 본 연구의 분석대상인 <피아노작품 7번>을 완성하게 된다.

22) Mosch, “Rihm, Wolfgang”, *MGG*, 119.

23) Mosch, 위의 글, 120-121.

24) 림의 인터뷰, [2016년 6월 19일 접속] “Vioworld trifft... Wolfgang Rihm”  
<https://www.youtube.com/watch?v=d7AdxEt-3d0>.

수여 받았으며, 음악후원자 핑크(Walter Fink, 1930- )의 초청으로 1995년 라인가우 음악축제(Rheingau Musik Festival)의 그 해의 주요작곡가<sup>25)</sup>로 선정되었다.

세 번째 시기로 볼 수 있는 1990년대 이후에 림의 작품들은 다양한 방향으로 나아갔는데, 특히 연곡으로 구상된 작품들이 눈에 띈다.<sup>26)</sup> 모쉬에 의하면 이들은 과거의 작품에서 나온 재료들을 새로운 맥락에 적용 시킴으로써 부분적으로 상호텍스트적(intertextuell)<sup>27)</sup> 연관 관계를 보여준다. 이렇듯 림은 원래의 작품에 새로운 음악적 요소를 첨가해 새로운 작품으로 만들었으며, 이러한 작곡 방법을 “덧칠”(Übermalung) 혹은 “기입”(Inskription)이라고 불렀다. “나는 내 안에 있는 커다란 음악덩어리(grossen Musikblocks)를 상상한다. 각각의 작품은 동시에 이 음악덩어리의 일부일 뿐 아니라, 그 속에 새겨진 인상(Physiognomie)이다.”<sup>28)</sup> 라는 림의 언급에서도 볼 수 있듯이, 그에게 음악은 상상 속에서 하나로 전체로서 존재하며, 이 때 이 전체를 조금씩 달라지게 하는 “덧칠” 혹은 “기입”은 각각의 작품에 해당되는 것이다. 이렇듯 림은 앞서 언급한 두 번째

25) 주요작곡가라는 용어는 사용되지는 않지만 림을 위한 작곡가의 초상(Komponistsporträt) 연주회가 개최되는 등 림은 1995년 라인가우 음악축제의 중심 작곡가였다고 볼 수 있다.

26) 이러한 연곡 구성에 해당하는 작품 예로, 오페라 <세라핀>(Seraphin, 1993-96)과 이로부터 파생된 열 개의 작품들, 그리고 다섯 개의 다른 버전으로 구성되어 있는 <루이지 노노를 그리는 음악>(Musik in memoriam Luigi Nono, 1990-1994) 등이 있다. Ulrich Mosch, 앞의 글, 121.

27) “문학비평이론에서 상호텍스트성(intertextuality)의 개념은, 주어진 텍스트 안에 다른 텍스트가 인용문이나 언급의 형태로 명시적으로 드러나 있는 경우를 말하며, 가장 넓은 의미로는 텍스트와 텍스트, 혹은 주체와 주체 사이에서 일어나는 모든 지식의 총체를 가리킨다. 후자의 경우 주어진 텍스트는 단순히 다른 문학 텍스트뿐만 아니라 다른 기호체계, 더 나아가서는 문화일만까지 포함하는 것이며, 좁은 의미에서 상호텍스트성을 가리킬 때는 보통 일반적으로 전자를 지칭하는 경우이다.”

한국문학평론가협회, “상호텍스트성”, 『문학비평용어사전』, 국학자료원, 2006.

모쉬는 “상호텍스트적 연관관계”를 림의 음악 작품들 중 같은 제목과 주제로 되어 있으나 장르와 편성을 달리하여 작곡된 일련의 작품들을 가리키는 것으로 사용하였고, 본 논문에서도 동일한 맥락으로 사용하였다. Ulrich Mosch, 앞의 글, 121.

28) Wolfgang Rihm, “Ins eigene Fleisch...”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Ulrich Mosch(edited), Bd. 1, 114.

시기에서부터 90년대 이후에 이르기까지 시각예술(미술)의 기법을 청각예술(음악)에 접목시키고자 하였다는 점에서 다른 작곡가와 구별되는 독특한 특징을 보여주는 작곡가라는 것을 알 수 있다.

이처럼 림의 생애 초기부터 지금까지 작곡 방식과 음악 경향을 살펴보면, 하나의 일관된 문구로 설명할 수 없을 만큼 다양한 외형들로 나타난다는 것을 알 수 있다. 이러한 그의 음악적 경향을 후쿠나카(Fuyoko Fukunaka)는 20세기의 모더니즘 소설가 제임스 조이스(James Joyce, 1882-1941)의 “진행 중인 작품”(work in progress)으로 설명한다.<sup>29)</sup> 이러한 관점에 따르면, 림은 자신의 음악작품들 각각을 하나의 완결된 완성품으로 보지 않고, 고안된 음악 재료들이 확장이나 결합을 통해서 교정하거나 보완될 수 있는 임시적 시도로 간주하였다고 한다. 이렇듯 그의 새로운 작품은 이전 작품에서 제기한 질문의 대담으로 작용하는 경우가 많다. 그리고 이러한 순환을 통해서 모든 것이 성장하고 보충되는 경향을 작곡가 림의 전반적인 특징으로 볼 수 있겠다.

따라서 그의 음악을 연구하는데 있어서 개별 작품들 각각에 대한 심도 깊은 연구도 물론 중요하지만, 이들 작품들이 맺고 있는 유기적 성격에 관해서 주목하는 것 역시 필요하다고 보인다. 모쉬는 림의 음악에 대한 연구가 한편으로는 그의 작품과 음악적 사고의 단면들을 충분히 반영하지만, 다른 한편으로는 오페라나 가곡, 현악4중주 등 일부 장르에 치우쳐져 있다고 진단하였다.<sup>30)</sup> 그런 의미에서 최근 작곡가 림과 그의 음악에 대한 연구가 증가하는 추세인 만큼, 그의 피아노 작품들에 초점을 맞춘 연구 역시 필요하다고 볼 수 있다.

---

29) 이 개념에 대한 자세한 내용은 다음의 논문을 참고하십시오. Fuyuko Fukunaka, *Wolfgang Rihm: Interpretive Examination of his Creative Sources*, Dissertation of New York University, 2003.

30) Ulrich Mosch, “Rihm, Wolfgang”, *MGG*, 122.

## 2. 음악미학관

20세기의 작곡가들은 자신의 작품에 대해, 혹은 음악에 관한 전반적인 사고에 대해 글로 표현하고자 하는 경향을 보였다. 즉 세기 초반부터 지금까지 상당수의 작곡가들이 자신의 작품에 대한 설명 외에도 동료 작곡가들의 음악에 대해, 혹은 음악의 창작과 수용의 전체 과정에 대해, 그리고 동시대 음악문화와 음악의 본질에 대한 철학적 사고에 이르기까지 음악과 예술의 다양한 주제에 관해 독자적으로 발언하였다.<sup>31)</sup> 작곡가들의 이러한 글쓰기 작업으로 인하여 개별 작품에 대한 분석적 접근뿐 아니라 작곡가들의 글에 나타난 사고를 고찰하는 것 또한 작품에 접근하는 중요한 방식이 되었다고 볼 수 있다.<sup>32)</sup>

본 논문의 연구 대상이자 주제인 림도 마찬가지로, 음악작품을 통해서뿐만 아니라 글이라는 매체를 통해 자신을 더욱 적극적으로 드러낸 작곡가이다. 그는 본격적으로 작품 활동을 시작한 1970년대부터 지금까지 다수의 글, 강연문, 기고문, 인터뷰 등을 발표했으며, 이들은 1998년 두 권의 책<sup>33)</sup>으로 출판되었다. 이 글은 자신의 작품에 대한 창작 과정이나 설명에서부터 선배 및 동료 작곡가들에 대한 그의 견해, 사회·문화 전반에 대한 의견에 이르기까지 다양한 주제를 담고 있다.

---

31) 20세기의 많은 작곡가들이 이에 해당되는데, 20세기 초반의 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1956), 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971), 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963) 등을 비롯하여, 20세기 중후반의 짐머만(Bernd Alois Zimmermann, 1918-1970), 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016), 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007), 켄더(Hans Zender, 1936- ) 등이 수많은 글을 남긴 대표적인 작곡가들로 손꼽을 수 있다.

32) 글이라는 매체를 통해 작곡가들의 사고와 작품의 창작 과정 등을 연구하는 이러한 활동은 음악시학(musikalische Poetik)으로 설명될 수 있다. 오희숙, “음악시학에 대한 논의,” 『음악이론연구』, 3 (1998), 139-157.

33) Wolfgang Rihm, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Ulrich Mosch(edited), Bd. 1 & 2, Mainz: SCHOTT 1998.



어린 시절부터 문학과 미술에 많은 관심을 보였던 림<sup>34)</sup>은 음악 이외에도 언어와 그림으로 자신을 표현하고자 했고, 이 두 예술 영역은 작곡가로서의 활동에도 영향을 미친 것으로 보인다.<sup>35)</sup> 특히 글쓰기 작업은 림에게 작곡 다음으로 중요한 두 번째 표현 수단으로서, “음악작품에 대한 단순한 설명에 머무르는 작곡의 보조적 역할을 넘어 창의적 판타지를 발현하는 중심 매체로서 작용”<sup>36)</sup>한다고 할 수 있다. 따라서 림의 글을 자세히 들여다보고 심도 깊게 분석 연구하는 작업은 그의 음악 세계를 이해하는 데 중요한 단서를 제공할 것으로 기대된다. 본 논문에서는 그 중에서도 특히 림의 주요 작곡경향과 관련하여, 그 바탕이 되는 미학적 사고의 출발점으로서 먼저 음악의 “이해가능성”에 대해 간략하게 살펴볼 것이다. 그 이후, 본격적으로 아방가르드 음악경향과 구분되는 미학적 이상으로서 ‘새로운 단순성’에 대한 림 자신의 언급과 몇몇 음악학자들의 논의를 다루고자 한다. 마지막으로 음악의 미학적 이상을 구현하는 실제로서 과거의 음악적 전통에 대한 림의 태도에 관하여 살펴보도록 하겠다.

34) 림의 이러한 성향은 예술적 소양이 높은 부모님의 영향으로 보이는데, 그는 어린 시절 매주 일요일마다 아버지와 함께 미술관을 방문하였고 어머니로부터는 문학적 영향을 받아 어린 나이에 불구하고 시를 쓰기도 하였다. Josef Häusler. "Rihm, Wolfgang." *Grove Music Online*.

35) 그의 생애 전반에 관해 New Grove와 MGG 사전의 글에서 살펴본 바, 어린 시절부터 문학과 미술에서 많은 영향을 받았음을 알 수 있다.

36) 오희숙, “음악의 언어성·내면성·자유”, 『음악이론연구』 10 (2005), 33. 림의 글쓰기 작업에 대한 자세한 내용은 그의 글을 참조하시오. Wolfgang Rihm, “Verständlichkeit und Popularität - künstlerische Ziele?”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, 56-68.

## 2.1. 사고의 출발점: 음악의 이해가능성(Verständlichkeit)

20세기 후반의 작곡가 림은 “작품의 이해가능성이 예술가에게 있어 매우 중요한 문제”<sup>37)</sup>라고 강조하였다. 이러한 사고는 이 시기 림을 비롯한 여러 작곡가들에게서 나타나는 것으로, 그 이전 시대의 아방가르드 작곡가들과 구분되는 점이라고 할 수 있다. 즉, 무조성에서 출발하여 12음 기법(Zwölftontechnik)으로 나아간 쇤베르크, 베베른, 베르크 등의 제2비엔나악파와 이를 이어 받아 총렬주의(Serialismus)로 나아간 아방가르드 작곡가들은, 그들의 작품이 청중에게 이해받기보다 작곡에 있어서 재료를 중시하고 새로운 기법에 몰두한 반면, 작곡가 림은 작곡의 재료나 원리 혹은 원칙에 입각하여 작품을 구성하는 방법이 아니라 음악의 표현성과 단순성을 통하여 작품의 이해가능성을 중시하였다.

본 논문에서는, 이러한 림의 태도를 이전 시대의 작곡가들과 구분되는 중요한 특징으로 보고 이에 대해 살펴보도록 하겠다. 그의 주요 작품경향은, 표현적이면서 단순한 예술이야말로 청중에게 이해될 수 있고 이해되어야 한다는 바로 이러한 그의 사고에서 출발하는 것으로 보인다. 이러한 그의 미학관은 1980년에 발표한 그의 글 “이해가능성과 대중성 - 예술적 목표?”<sup>38)</sup>에서 잘 드러나 있다. 이 글은 ‘새로운 단순성’에 속하는 여러 작곡가들의 논의<sup>39)</sup>가 지난 후 이러한 경향이 탄생될 수밖에 없었던 음악에 대한 림 자신의 미학관에 대해 서술하고 있으므로, 그의 사고의 출발점으로서 짚고 넘어갈 필요가 있다.<sup>40)</sup>

---

37) Wolfgang Rihm, “Verständlichkeit und Popularität - künstlerische Ziele?”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, 56.

38) Wolfgang Rihm, 위의 글.

39) 자세한 내용은 신음악잡지(*Neue Zeitschrift für Musik*) 1979년(140호)를 참조하시오. 이 잡지에서 트로얀, 슈바이니츠, 뮐러-지펜스 등은 자신들의 작품의 음악적 특성과 본질적 미학적 이상을 이 경향과 연관하여 설명하였으며, 이에 관하여 본 논문에서는 다음 2.2. 새로운 단순성에서 다루었다.

이 글에서 림은 작곡가와 작품의 관계에 대해서 말하고 있다. 그에 따르면, 작곡가는 작품과 동일시(Identifikation)될 수밖에 없기 때문에, “작품이 이해되었는가?” 보다 “나는 이해되었는가?”라는 질문을 스스로에게 더 많이 던진다고 한다.<sup>41)</sup> 이렇듯 예술가에게 매우 중요한 문제로서 생각해야 할 이해가능성을 림은 현대음악에서 작품의 특성과 특별한 예술적 의도로서 조명하고자 하였다.<sup>42)</sup> 이를 위해, 그는 “현대음악은 이해할 수 없다”라는 선입견에 대해 설명하는데, 이에 대한 두 가지 태도가 있다고 한다. 먼저, “현대음악도 이해할 수 있다”라는 태도는, 결국 “현대음악이 전혀 이해할 수 없는 것은 아니다”라고 강요된다. 즉, 현대음악이 지닌 복합적인 다양함을 전부 담아내지 못하고 오히려 축소시킨다는 것이다. 두 번째로, “이해가능성은 현대음악의 사안이 아니다”라는 태도 역시 단순히 이해되는 예술을 오히려 비방함으로써, 현대음악을 이해하는데 있어 문제가 된다고 하였다.<sup>43)</sup>

이해가능성에 대한 태도에 따라 림은 작곡가들을 두 부류로 나누었는데, 한 쪽은 이해가능성을 위해 매우 노력하지만 헤아릴 수 없는 관습들에 빠져 있고, 다른 한쪽은 이러한 관습들을 거부하고 의도적으로 이해불가능성(Unverständlichkeit)을 추구하는 작곡가들이다.<sup>44)</sup> 이러한 시각에 따르면, 아방가르드 작곡가들은 그 작품의 기준을 “진보”(Fortschritt)

---

40) 시기적으로 보자면, 본문에서 언급한 이 글은 ‘새로운 단순성’이라는 슬로건이 나온 이후에 작성된 글이지만, 본 논문에서는 이에 대한 미학적 전제로 보았는데 그 이유는 다음과 같다. 이 용어를 처음 쓰기 시작한 초반에 림은 이에 대해 부정적인 반응을 보였으나 여러 작곡가들과의 학문적 교류(NZfM, 1979)를 통해 차츰 긍정적으로 변하는 것을 볼 수 있다. 이 태도의 변화는 림의 이 글에서 잘 나타나 있듯이 청중들과의 음악적 교감과 이해에서 비롯된 것이므로, 결과적으로 작곡가 림의 ‘새로운 단순성’을 이해하기 위해서는 먼저 그가 말한 음악에 대한 청중의 이해가능성을 살펴보아야 하겠다.

41) Wolfgang Rihm, “Verständlichkeit und Popularität - künstlerische Ziele?”, 56.

42) Wolfgang Rihm, 위의 글, 56.

43) Wolfgang Rihm, 위의 글, 57.

44) Wolfgang Rihm, 위의 글, 57.

와 연결시키며, 결론적으로 “원하든 원하지 않든 이해되지 않는 것으로 받아들여진다.”<sup>45)</sup> 이러한 부분에서, 제2차 세계대전 이후 특유의 난해함으로 청중들로부터 점점 고립된 아방가르드 경향의 음악이 주도하고 있던 당대의 상황을 비판적으로 바라보고 있는 림의 시각을 읽을 수 있다.

림에 따르면, “예술작품의 이해는 부딪치는 성질(Reibefläche)과 포용할 수 있는 특성(Umarmung)을 필요로 하고, 이들은 동시에 이루어진다.”<sup>46)</sup> 그는 만약 작곡가가 포용을 위해 마찰을 없애버리면, 그 결과가 매우 지루하고 잘못되었을 거라고 설명하는데, 반대의 경우도 마찬가지로의 결과를 낳을 것으로 쉽게 유추할 수 있다. 그러나 림이 강조하는 포용과 마찰의 관계는, “단순히 균형이나 타협이 아니라 질문들을 포함하는 순간”이며, 이렇게 수용자들이 작품을 따라가고 이해하는 바로 그 순간에, “수용자들이 예술작품과의 대화로 들어오고, 그 대답과 자극을 드러내고 받아들인다.”<sup>47)</sup> 다시 말해 예술작품은 그 수용 과정에서 무엇이 청중과 충돌하고 무엇이 청중에게 수용되는지 파악 되면서 작품의 이해가능성이 생긴다는 것이다.

모든 예술작품을 대면할 때 중요한 사항으로 림은, “무엇이 이해되어야 하는가?”를 언급하였고, 음악적인 예술작품에서는 이와 함께 “어떻게 이해되는가?”를 꼽았다. 이는 “음악 뒤에 숨어 있는 의미가 아니라, 음악 안에(in ihr) 있는 것”<sup>48)</sup>이다. 그리고 “이 음악 안에 이미 존재하는 이해가능성은 재료들의 선택이나 그 배열을 통해서만 보장되지 않으며, 오히려 재료나 수단을 선택하는 개인적인 필요, 혹은 작곡가들의 개별적인 양식이나 그 표현방법 등에 달려 있다”<sup>49)</sup>고 말한다. 즉, 청중들이 즉각

45) Wolfgang Rihm, 위의 글, 59.

46) Wolfgang Rihm, “Verständlichkeit und Popularität - künstlerische Ziele?”, 60-61.

47) Wolfgang Rihm, 위의 글, 61.

48) Wolfgang Rihm, 위의 글, 67.

49) 예술작품의 이해가능성의 실체에 관한 림의 보다 자세한 설명은 위의 글, 68쪽을 참조하시오.

적으로 이해할 수 있는 전통적인 재료나 극히 단순한 요소들을 악곡에 사용했다고 해서 음악의 이해가능성을 바로 획득할 수 있는 것이 아니라, 이러한 재료들을 작곡가가 어떤 원리로 전개시키고 보여주는지에 따라서 음악의 이해가능성이 결정된다고 볼 수 있는 것이다.

림에게 음악의 이해가능성은 일반적으로 예술작품에 이미 내재되어 있는 고유한 특성으로서, 그리고 작품의 생산자인 작곡가의 특별한 예술적 의도로서 이해되고 강조된다. 그러나 한편 그는 작품의 맞은편에 위치한 수용자들의 입장도 끊임없이 검토하면서, 작곡가로서 현대음악과 그것의 이해에 대해 발언하고 있음을 알 수 있다. 음악의 이해가능성을 위해 림은 청중들에게 상대적으로 익숙한 전통적인 음악 재료와 양식들을 사용하고, 음악의 표현성과 단순성을 강조하는 경향으로 나아간 것으로 보인다.

## 2.2. 새로운 단순성(Neue Einfachheit)과 새로운 주관성(Neue Subjektivität)

림의 미학적 경향은 여러 관점에서 해석될 수 있는데, ‘새로운 단순성’, ‘새로운 내면성’, ‘새로운 낭만성’, ‘새로운 표현성’ 그리고 ‘새로운 주관성’ 등이 있다. 이 중 먼저 ‘새로운 단순성’에 대하여 알아보도록 하겠다.

I 장에서 언급한 바와 같이 ‘새로운 단순성’이라는 경향이 생긴 이후, 이 경향을 따르는 독일의 젊은 작곡가들은 자신들의 음악이 단지 ‘단순함’으로 규정된다는 것에 거부 반응을 보였다. 게다가 ‘새로운 단순성’이라는 이 용어가 가져오는 다음의 두 가지 오해 역시 이들에게는 중요한 의미를 지니는 부분이었다. 즉, 이 개념의 영문 번역인 ‘new

simplicity'가 미국의 '최소음악'(minimal music)을 지칭할 수도 있다는 혼란을 가져오며,<sup>50)</sup> 또한 '단순성'이라는 개념이 대중적이거나 통속적인 쉬운 음악을 가리키는 것으로 잘못 생각될 수도 있다는 것이다. 이러한 두 가지 오해에 대하여 작곡가 트로얀(Manfred Trojahn, 1949-)은, 자신의 음악이 “단순한 것(das Einfache)과 간소한 것(das Simple)을 내용으로 하지 않는다”<sup>51)</sup>라고 말하며 입장을 밝혔다. 이는 비단 트로얀 개인의 생각일 뿐만 아니라 이 경향에 속하는 것으로 여겨지는 대다수 작곡가들의 공통된 견해이기도 했는데, 이에 대해 이들은 1979년 <신음악잡지>(Neue Zeitschrift für Musik)에 자신들의 음악적 입장을 표명할 기회를 가지게 되었다. 아방가르드 작곡가들의 음악과 구분되는 '새로운 단순성' 경향에 속한 작곡가들의 음악적인 특성은 다음과 같이 평가되었다.

“[,,] 음악언어적인 재료를 사용하는 방식은 작곡가들마다 개별적으로 다양하지만, 재료의 선택이라는 측면에서 50년대의 음렬음악이나 60년대의 음색작곡보다 유연하다. 음형, 제스처, 화성적 구조, 음향 떠만이 아닌, 동기와 테마와 화성적 진행이 작품에서 발견된다. 이에 따라 작품의 형식은 전개와 발전을 통하여 풍부한 전통을 연상시키는 방식에 의해 얻어지며, 인력을 가지는 화성과 호흡하는(atmen) 시간 질서들에 의해 영향 받는다. [...] 이 젊은 사람들의 작품에서 나오는 감정적인 호소력은 매력적이고 충격적인 것이었다. 1975년경에 들 수 있었던 첫 번째 작품들은 평론가들 각자의 이데올로기적 관점에 따라 통속적, 신낭만적 혹은 이루 말할 수 없이 낮은 취향으로 간단히 취급되기도 하지만, 일종의 돌파구로서 음렬음악 이후 음색이

50) 립 자신도 몇몇 글에서 이에 대해 직접 언급하였을 뿐 아니라, 그로브 음악사전과 MGG 음악사전에서도 최소음악과 '새로운 단순성'을 구분하고 있다.

51) Manfred Trojahn, “Komponist”, *Neue Zeitschrift für Musik*(이하 NZfM으로 표기), 140 (1979), 18.

강조된 작곡의 격리 구역으로부터의 탈출(Ausbruch aus dem [...] Ghetto)로서 받아들여졌다.”<sup>52)</sup> [밑줄: 필자보충]

이 글에서 읽을 수 있는 바와 같이, ‘새로운 단순성’ 경향의 작곡가들은 전통적인 음악재료나 요소들을 다시 사용함으로써 음악의 감정적 표현력을 증대시키며, 이로써 새로운 음악재료 혹은 작곡기법을 독창적으로 추구해야 한다는 아방가르드의 강박에서 벗어나고자 하였음을 알 수 있다. 작곡가 지멘스(Detlev Müller-Siemens, 1953- )는 당시 주류 경향이던 총렬주의를 비롯한 아방가르드 음악을 “재료에 치우치고 기법적으로 차디찬” 음악으로 평가하며, 이러한 아방가르드 음악을 소비하는 모습을 두고 “현대 음악회장에서 표현적 의지가 결핍된 음악을 들으며 지루함에 빠져 앉아 있는 상황”<sup>53)</sup>으로 표현하였다. 이와 같은 경향의 작곡가 슈바이니츠(Wolfgang von Schweinitz, 1957- ) 역시, 이성과 진보에 대한 맹목적인 근대의 믿음으로 인하여 재료숭배적 사고(Materialfetischismus)에 빠진 아방가르드 음악이 청중과의 의사소통을 포기하였다고 하면서, 이제 는 음악이 다시 인간화(Rehumanisierung)되기를 강조하였다.

“[...] 오늘날 이성적-물질적으로 각인된 세계에서 인간적-정신적 소외에 대한 인식이 점점 일어나고 있다. 이러한 견해는 인본주의의 회복(Rehumanisierung)이라는 욕구를 가져온다. [...] 50년대 이성주의는 추상적으로 구축된 음렬적 사고에 일시적으로 열광했었다. 그 다음으로 이어진 우연성(Aleatorik)은 그러한 이성주의의 불합리성(Absurdität)을 드러냈다. 60년대의 재료숭배적 사고(Materialfetischismus)는 새로운 음향효과를 추구함으로써 음악적 자

52) 서문, *NZfM*, 140(1979), 4.

53) Detlev Müller-Siemens, “Selbstporträt”, *NZfM*, 140(1979), 16.-김미영, 위의 글, 239.에서 재인용.

력(磁力)을 풍부히 하기는 했지만 본질적인 실체를 매개체로 저하시킴으로써 음악을 피상화하였다. 음악은 이제 공허와 소외를 감지하기 시작했다. 음악은 다시 음악으로 회복되기(Remusikalisierung)를 요구한다. [...] 음악에서 인본주의의 회복(Rehumanisierung)에 대한 시도가 나의 작곡 행위의 본질적인 관심사인 것이다.”<sup>54)</sup>

이처럼 청중들의 외면을 받았던 아방가르드 경향의 음악들에 분명한 선을 긋고자 한 그들은, 음악이 작곡재료로서 우선시되는 사고에서 빠져나와 음악 자체로서 다시 들리기 원하고, 청중과의 직접적인 의사소통을 통해 음악의 본질적인 의미와 지위를 회복하고자 하였다. 이러한 사고들은 림에게도 마찬가지로 중요한 의미를 지닌다고 볼 수 있다.

그렇다면 림이 말하는 새로운 ‘단순함’이란 어떤 의미를 담고 있는 것인가? 그는 현재 시대를 “단순화에 대한 동경”(eine Sehnsucht nach Vereinfachung)이라고 하면서, 이를 “말하고 싶은 바를 가능한 한 이해될 수 있도록 말하는 즐거움”(Eine Lust, das, was zu sagen ist, so verständlich wie möglich zu sagen)으로 설명하였다. 그리고 그 단순함은 물론 명확한 윤곽이 있는 형태에서도 나타나지만, “쉽게 파악될 수 없거나”(Undurchdringlichkeit) 무정형, 즉 “형태가 없을”(amorph) 때도 마찬가지로 나타난다고 하였다.<sup>55)</sup> 즉, 그에게서 단순함이란 음악의 이해가능성의 전제로서, 단지 단순한 형태만을 의미하는 것이 아니라 쉽게 파악되지 않거나 형태가 없을 지라도 존재하는 음악의 본질에 관한 문제임을 알 수 있다.

---

54) Wolfgang von Schweinitz, “Standort”, *NZZM*, 140(1979), 19.-김미영, 위의 글, 239.에서 재인용

55) Wolfgang Rihm, “Neue Einfachheit - Aus- und Einfälle”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, 354.



“모든 좋은 음악은 단순하다. 복잡(kompliziert)하지 않고 대신 복합적(komplex<sup>56)</sup>)이다.”<sup>57)</sup> 이러한 림의 언급에 따르면, ‘새로운 단순성’이 지향하는 바는 “복합적”(komplex)인 것으로, “복잡한”(kompliziert) 것과는 다르다. 여기서 “복잡”과 “복합”이라는 단어는 일반적으로 서로 유사한 의미로 이해될 수 있지만, 적어도 그의 언급에 있어서 두 단어의 의미 차이는 분명하다. 이러한 분명한 차이를 확인하기 위해 이 단어들에 해당하는 사전적 의미를 살펴보면 먼저 독일어 “kompliziert”는 ‘다양함 안에서 일목요연하지 않으며, 그 내용을 들여다보거나 파악하기 어려운’으로 정의되고, 한국어 “복잡한”이라는 말 역시 ‘일이나 사물 따위가 혼란스럽게 얽혀있다’라는 뜻을 지닌다. 그러므로 “kompliziert”는 “복잡한”으로 해석되는 것이 합당하다. 또한 “komplex”는 ‘다양하게 연관된 전체 안에서 일부분이 일치된’을 의미하고, “복합적”은 ‘두 가지 이상이 합쳐지거나 또는 그것을 합쳐 하나를 이름’을 뜻한다는 점에서 두 단어 역시 동일한 의미를 지닌다고 볼 수 있다.<sup>58)</sup> 그러므로 “복잡한” 것과 “복합적”인 것의 의미상의 차이는 명백하며, 이를 그의 음악에 적용시켜 본다면 그의 음악에

56) “Komplex”는 명사이기 때문에 첫 알파벳을 대문자로 표기하는 것이 일반적이나, 림이 이 단어를 언급할 때에는 소문자로 표기하고 있으므로 필자 역시 동일하게 표기하였음을 밝히는 바이다. Wolfgang Rihm, 위의 글, 355.

57) Wolfgang Rihm, 위의 글, 355.

림의 이러한 언급을 통해 그가 추구하는 좋은 음악이란 복잡함과 거리가 먼, 단순함을 토대로 하는 복합성을 지닌 음악임을 알 수 있다. 한편 영국의 작곡가이자 피아니스트인 마이클 피니시(Michael Finnissy, 1946-)는 “복잡성”(complex)이란 “단순한 것”(simple)과 반대되는 개념이며, 자연에서 일어나는 “복잡한 현상”과 같다고 설명하였다. 이는 새로운 단순성에 대조되는 미학관이며, 음악을 단지 단순화 시키는 것보다는 현상에서 벌어지는 복잡함을 그대로 음악으로 옮기는 것이 그가 추구하는 형태임을 확인할 수 있다. 서정은, “학술대회보고 서양음악학회 제46차 학술포럼 『20세기 음악』,” 『서양음악학』 11-3(2008), 168.

위의 글로 미루어 보아 두 작곡가 모두 complex/komplex라는 같은 단어를 쓰고 있지만, 피니시는 단순한 것(simple)의 반대어로서 복잡하다는 의미로 사용한 반면 림은 단순한 것(Einfache)을 토대로 복합성을 추구하였음을 알 수 있다.

58) “kompliziert”, “Komplex”, *Deutsch als Fremdsprache - Standardwörterbuch*, Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Duden (2010), 565.; “복잡”, “복합”, 고려대한국어대사전 (다음 한국어사전), [2016년 6월 24일 접속] <http://dic.daum.net/index.do?dic=kor>.

있어 단순한 요소들이란 단지 작품의 표면에 나타나는 음악언어, 재료 및 작곡기법, 형식 등의 간결함에 그치는 것이 아니라, 이러한 요소들이 상호 연관성을 가지고 전개됨에 따라 하나의 작품을 이루어 가는 것이 그가 말하는 ‘새로운 단순성’의 핵심인 것이다.

‘새로운 단순성’에 대한 이러한 립의 개념을 토대로, 이 경향에 대한 학자들의 최근 논의들 역시 주목할 필요가 있다. 대표적인 예로 헨첼(Frank Hentschel, 1968-)에 따르면, 1970년대 후반 ‘새로운 단순성’은 “신음악”(Neue Musik)의 전문분야영역에서 확실한 구호로 자리 잡았으며, 이를 사상적으로 좀 더 정확하게 하기 위해서는 미학적, 사회학적 차원에서 구분하여 살펴봐야 한다고 하였다. 그는 “미학적으로 보자면, 이러한 경향의 작곡가들은 청중들과의 의사소통에 대한 탐색을 음악의 표현에 대한 의지, 이해가능성에 대한 추구, 그리고 특히 재료적 사고로부터의 의식적인 방향 전환(die bewusste Abkehr vom Materialdenken)과 일치시켰다”<sup>59)</sup>고 진단하였다. 즉, 이제 음악은 이해되어야 한다는 미학적 사고를 바탕으로 음악재료가 아닌 ‘음악의 표현 가능성’에 집중하게 되며, 이로써 이 새로운 음악 경향은 미학적으로 든든한 토대를 얻게 되었고 결과적으로 청중들의 관심도 끌어올 수 있었던 것이다.

그러므로 ‘새로운 단순성’의 진정한 의미는 이 용어와 함께 사용되는, 즉 유의어라 할 수 있는 ‘새로운 내면성’(New Inwardness), ‘새로운 낭만성’(New Romanticism), ‘새로운 표현성’(New Expressivity), ‘새로운 주관성’(New Subjectivity) 등에서 더욱 명확하게 드러난다.<sup>60)</sup> 이 개념들의 속성을 살펴보면 ‘개인적인 감정의 표현’이라는 의미를 공통적으로 내

---

59) Frank Hentschel, “Wie neu war die ‘Neue Einfachheit?’”, *Acta Musicologica*, Internationale Gesellschaft für Musik, LXXXVIII(2006), 111.

60) Christopher Fox, “Neue Einfachheit” *Grove Music Online*.: “New Simplicity”, *Wikipedia*, [2016년 3월 5일 접속], [http://www.en.wikipedia.org/wiki/New\\_Simplicity](http://www.en.wikipedia.org/wiki/New_Simplicity).

포한다. 그러므로 ‘새로운 단순성’은 단순히 작품의 ‘단순’(simple)함으로 설명되는 것이 아니라, 단순한 음악적 요소를 통해 작곡가의 주관과 내면을 표현하는 것이 이 경향의 진정한 의미이며 이를 통해 청자와 소통하는 것이 미학적 목표가 되는 것이다.

아래 제시한 작곡가 롬바르디(Luca Lombardi, 1945-)의 글은 림의 음악을 묘사한 것으로, 작곡가의 내면이 겉으로 과감하게 드러나는 그의 음악의 표현적 특성을 발견할 수 있다.

“표현적이고, 폭발적이며, 과도하고, 강직하며, 지하/저승에 있으며, 긴장(마비)상태는 아니면서, 강렬한(거대한) 인상을 주는, 폭력적이고, 연기가 나고, 황홀감에 빠지며, 증대(팽창)되고, 화산(분출)과 같고, 매우 열광적이며, 넘쳐흐르고, 과장되며, 능가하고, 거만하고, 폭발되고, 과장되어 묘사되며, 덧칠되고, (보다 큰 소리로 다른 소리가) 들리지 않게 되며, 압도적이고... 그리고 완전히.”<sup>61)</sup>

위의 글에서도 드러나듯이, 림의 음악은 1970년대 음악적 재료나 기법의 논리성에 집중된 총렬주의를 비롯한 아방가르드 경향과 명확하게 구분됨을 알 수 있다. 그는 “음악은 그 어떤 예술보다도 개인적이며 사적인 예술이므로, 음악작품이 작곡가의 지극히 개인적인 내면을 보여주어야 한다”<sup>62)</sup>고 주장하였다. 특히 그에게 음악이 전달하는 가장 큰 부분은 인간 내면의 감정이었으며, 이를 위해 림은 전통적인 특성을 포함하는 단순

---

61) Lombardi, L. “Wiederkehr und Fortschritt”, *Ausdruck - Zugriff - Differenzen: Der Komponist Wolfgang Rihm*, Herausgegeben von Wolfgang Hofer, edition neue zeitschrift für musik (Dec. 2003), 125.

62) 음악이 작곡가의 내면을 표현하는 것이라는 림의 이러한 입장은 그의 글 “이해가능성과 대중성”에서 찾아볼 수 있다. Wolfgang Rihm, “Verständlichkeit und Popularität - künstlerische Ziele?”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, 56-68.

한 음악적 재료들을 작품에 사용하는 전략을 취하였다. 이러한 울림으로부터 발생하는 소리의 경험이나 기억을 통하여,<sup>63)</sup> 그는 청중들과 소통하고자 한 것으로 보인다. 즉, 림은 이러한 전통적이면서도 단순한 요소들의 표현을 통해 청중들의 개인적 감정에 호소하는 음악을 나타내고자 하였으며, 그러므로 ‘새로운 단순성’의 최종적인 목적을 음악을 통한 ‘주관성’의 표현에 두고 있다고 간주할 수 있다.

음악학자 다누저(Danuser Hermann, 1946-)는 슈톡하우젠과 당시 다른 작곡가들이 총렬주의의 발전에 힘을 쏟은 반면, 1970년대 중반 이후 림을 비롯한 젊은 작곡가들에게서는 그에 대한 반발(Gegenreaktion)이 관찰된다고 보았다. 특히 림에게서는 이전 세대 작곡가들이 강조했던 작곡 기법적 합리성(Rationalität)을 대체하는 새로운 음악적 표현주의(Expressionismus)가 나타난다는 것이다.<sup>64)</sup>

림은 작곡을 할 때 그가 받은 영감을 그대로 행하고 이를 작품에 안착시키고자 하였는데,<sup>65)</sup> 이를 강조하기 위한 방편으로 본인의 작품의 대부분을 손으로 사보<sup>66)</sup>하였으며 이는 그가 추구하는 음악의 직접적 표현성을 보여주는 예시 중 하나로 볼 수 있다. 또한 그는 이러한 음악적 “표현성”(Expressionismus)과 “주관성”(Subjektivität)을 작품에서 드러내기 위한 모든 작곡기법의 운용 역시 작곡가 ‘자신’(Ich)에게 달린 것이며, 이 모든 과정에 대한 책임과 의무 또한 작곡가에게 있다고 언급하였다.<sup>67)</sup>

63) 김미영, “20세기 후반 독일 음악계에 대두된 ‘새로운 단순성’”, 247.

64) Danuser, H. “Inspiration, Rationalität, Zufall über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert.” *Archiv für Musikwissenschaft* 47. Jahrg., H.2. (1990), 95.

65) Brodsky, S. “‘Write the Moment’: Two Ways of Dealing with Wolfgang Rihm I.” *The Musical Times* 145/1888 (Autumn, 2004), 65.

66) 림의 인터뷰, [2016년 6월 17일 접속] Portrait Wolfgang Rihm, Teil I <https://www.youtube.com/watch?v=8kN2oBmYNr8>; Portrait Wolfgang Rihm, Teil III <https://www.youtube.com/watch?v=4482aAePENw>.

67) Danuser, H. “Inspiration, Rationalität, Zufall über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert.” *Archiv für Musikwissenschaft* 47. Jahrg., H.2. (1990), 95.

음악학자 아힘(Achim Heidenreich, 1961-) 역시 마찬가지로, ‘새로운 단순성’ 경향의 음악이 가진 특성은 주관적인 음악적 표현 안에서 정해진다고 하면서, 재료적 측면에서는 “총렬주의 이전의 작곡(vorserielle Komponieren)에 대해 검토함으로써 규정된다”<sup>68)</sup>고 언급하였다. 특히 그는 림을 비롯한 ‘새로운 단순성’ 경향에 속하는 작곡가들의 음악들이 왜 당시 주된 흐름이었던 총렬주의와 결별하고 전통적인 음악 재료와 양식으로 다시 돌아갔는지 설명했다는 점에서 의의가 있다. 이는 음악의 전통에 대해 긍정하고 적극적으로 자신의 작품에 수용하는 림의 입장과도 연결된다.

## 2.3 전통에 대한 림의 태도

림의 70년대 작품들을 살펴보면, 전통적인 작곡 언어를 사용하는 쪽으로 향하는 것은 확실해 보인다. 그러나 작곡 과정에서, 림이 전통적인 요소들을 사용하는 방식은 결코 복고적이거나 회고적이지 않다. 이로 미루어보아 음악적 전통을 대하는 림의 태도는 과거로 다시 돌아가는 것이 아니라, 전통을 거부하지 않고 오히려 재사용함으로써 “경계를 벗어나는 것”(Entgrenzung), 즉 전통의 경계를 허무는 것이라고 할 수 있겠다.<sup>69)</sup>

“만약에 내가 속한다고 느낄 수 있는 전통이 있다면 자유로서 이해되는 예술일 것입니다. 예술에 종사하는 것과 예술을 만든다는 것은

68) Achim Heidenreich, “Gegen die graue klinische Richtigkeit.“, Der Komponist Wolfgang Rihm. [2016년 6월 19일 접속] <https://rihmcenterdotcom.wordpress.com/gegen-die-graue-klinische-richtigkeit/>

69) 음악학자 오스발트(Peter Oswald, 1953-)는 림과의 인터뷰 중에 그의 음악을 청중과 “화해하고자 하는 것도 조화하고자 하는 것도 아닌 오히려 당황하게 하는 것이 목표”라고 표현한 바 있다. Wolfgang Rihm, “Nach der Hamletmaschine. Gespräch mit Peter Oswald (1986)”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*. Bd. 2, 150.

최근 수세기 동안부터 지금까지 경계를 벗어나는(Entgrenzung) 자유로의 요구이고 모든 형식의 지배 위에서 지속되어 온 대답입니다. 그렇게 예술은 자유로부터 발생했고 자유로의 의무를 가집니다.”<sup>70)</sup>

림에게 “예술, 예술적 작업, 예술을 만드는 것, 이것은 이미 자체적으로 끝없는 자유로의 요구”이기 때문에 “음악은 자유이며, 자유의 표현”<sup>71)</sup>으로 설명될 수 있다. 그는 일련의 선배 작곡가들을 언급하면서 구체적으로 설명하는데, 바로 (후기) 베토벤, 슈만, 드뷔시, 바그너, 부조니, 1910년대의 쇤베르크, 바레즈 등이 그들이다. 그의 설명에 따르면, 슈만과 드뷔시는 “어떠한 재료에도 확실하게 머무르지 않는 그들의 성향이 완전히 묶이지 않은 형식구상으로 이끌었기 때문”<sup>72)</sup>에 자유로서의 음악에 이른 작곡가로 평가되며, 바레즈는 “음향과 음향체에 대한 입체적·직접적 발견”을 한 작곡가로 “자유 미학의 구체적 음악을 시도했다”<sup>73)</sup>고 보았다. 바그너의 경우, “그의 사고는 음악적 흐름에서 미적으로 효용성 있는 새로운 차원을 열었다”<sup>74)</sup>고 했으며, 부조니는 끊임없이 새로워지는 음악을 창작한 인물이라고 평가<sup>75)</sup>하였다.

림은 이들 선배 작곡가들 각각의 서로 다른 종류의 “묶이지 않음”(Ungebundenheit)에 열광하였는데, 이들은 모두 당시에 통용되는 음악적 원칙이나 이론을 손쉽게 수용하는 게 아니라, 각자 “당시 시대에 순응하는 것으로부터의 자유”(Freiheit von Zeitgemässheit)<sup>76)</sup>를 추구하였기

---

70) Wolfgang Rihm, 위의 글, 156.

71) Wolfgang Rihm, 위의 글, 156.

72) Wolfgang Rihm, “Improvisation über das Fixieren von Freiheit”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, 96.

73) Wolfgang Rihm, “Zu Edgard Varese - Notiz am 3. VI. 1990”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, 278.

74) Wolfgang Rihm, “musikalische Freiheit?”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, 26.

75) Wolfgang Rihm, “Ferruccio Busoni”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, 252-266.

때문이다. 림은 이들로부터 음악 양식적으로 그리고 사상적으로 많은 영향을 받았으나 이들의 작곡 기법이나 방식을 그대로 쫓아가지는 않았는데, 오히려 이들의 영향에서 벗어나 이전 시대의 모든 음악적 전통들을 자유롭게 사용하는 방향으로 나아갔다. 이는 당시의 시대정신, 즉 독창성과 새로움을 추구하던 아방가르드 경향으로부터 완전히 벗어나 자신만의 독자적인 노선을 추구한 것으로, 림이 영향을 받았던 선배 작곡가들과 마찬가지로 그 역시 “시대정신으로부터의 자유”를 추구한 것으로 볼 수 있을 것이다.

림의 음악은 소나타, 교향곡, 현악4중주, 협주곡, 오페라 등의 전통적인 음악 장르, 조성이나 선율과 같은 과거의 음악 요소들, 그리고 심지어는 20세기의 무조음악, 음렬음악기법, 음색음악 등 동시대 작곡기법들까지 모두 포괄한다. 그는 작곡에 대한 자신의 이러한 태도를 “포괄적 작곡”(das inklusive Komponieren)이라는 개념으로 설명하였다.

“포괄적 사고(das inklusive Denken)란 의심의 여지없이 넓게 규정되지만, 종잡을 수 없기도 하다. [...] 포괄적 작곡은 일화적인 작곡(anekdotisches Komponieren)과 구분된다. 일화적인 것이 길 가장자리에 놓여 있다면, 포괄적 작곡은 길 가장자리들을 포함하여 길들 전체에 연관된다. [...] 포괄적 작곡의 의미는 무엇보다도 다양함, 풍부함, 그리고 판타지의 가능성들 속에서 인간성과 관용의 발휘를 위해 놓여 있다. [...] [포괄적 작곡의] 음악적 지각은 관계들이 합산되어 나타나는 것이 아니라, 오히려 관계들의 풍부함이 총체적으로 경험되는 것이다.”<sup>77)</sup>

76) Wolfgang Rihm, “musikalische Freiheit?”, 26.

77) Wolfgang Rihm, “Der geschockte Komponist”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, 51.

즉, 림에게 작곡이란 음악적 재료에 국한된 사고에서 탈피하여 과거의 모든 음악적 전통을 포용하는 방향으로 나아가는 것이며, 그러나 과거로 완전히 회귀하는 복고적인 경향과는 차이를 보인다. 따라서 그는, 조성과 전통적 형식 및 장르 등 과거의 음악적 요소들을 거부하고 배타적인 태도를 보인 아방가르드 작곡가들과 달리, 지금까지 축적된 음악적 전통에 대해 열린 태도를 가지고 이를 자신만의 독자적인 방식으로 활용하고 재해석하였음을 알 수 있다.



### 3. 피아노를 위한 작품들

림의 피아노를 위한 작품들은 대부분 초기에 작곡되었다. 전체 작품 목록 중에 피아노 편성으로 된 작품 수는 그리 많지 않지만, 림에게 피아노라는 악기는 작곡을 위해 없어서는 안 될 중요한 수단임이 분명하다.<sup>78)</sup> 아래 표는 림의 피아노를 위한 작품목록이다.<sup>79)</sup>

[표 1] 림의 피아노를 위한 작품목록

	작품 제목	작곡년도
1	Drei Klavierstücke in H	1966
2	Drei Klavierstücke	1966/1967
3	Vier Elegien	1967
4	Sechs Preludes	1967
5	trois bagatelles pour piano	1967
6	Fünf Monologe	1968
7	Klavierstücke	1968/1969
8	Fünf Klavierstücke	1969
9	Sätze (2 Pianos)	1970
10	Klavierstück Nr.1	1970
11	Klavierstück Nr.2	1971
12	Klavierstück Nr.3 (4 Hands)	1971/1999
13	Klavierstück Nr.4	1974
14	Klavierstück Nr.5 "Tombeau"	1975
15	Klavierstück Nr.6 "Bagatellen"	1977/1978
16	Klavierstück Nr.7	1980

78) Wolfgang Rihm, "Tasten", *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 2, 421.

79) Universal Edition, "Wolfgang Rihm", [2016년 5월 24일 접속], <http://www.universaledition.com/komponisten-und-werke/Wolfgang-Rihm/komponist/599/werkliste/?sort=0#page=0>.

17	Ländler	1979
18	Fassung für 13 Streicher	1979
19	Marsch	1979
20	Mehrere kurze Walzer (4 Hands)	1979/1988
21	Brahmsliebewalzer	1985
22	Maske (2 Pianos)	1985
23	Nachstudie	1992/1994
24	Über-Schrift (2 Pianos)	1992/2003
25	Zwiesprache b I - V	1999
26	Neufassung (4 Hands)	1999
27	Auf einem anderen Blatt	2000
28	Zwei kleine Schwingungen	2004-05
29	Wortlos	2007
30	2 Linien	1999/2014
31	Rembrandts Ochse. plötzlich im Louvre	2014

림은 여러 다양한 표현으로 피아노를 지칭하였는데, 대표적으로 “번민의 장소(Qualort)”, “위로하는 장치(Trostapparat)”, “상상력의 악기(Fantasieinstrument)”<sup>80)</sup> 등이 바로 그것이다. 먼저 “번민의 장소”로서 피아노에 대한 림의 설명에 따르면, 피아노는 이미 주어진 음들, 순서와 소리 등을 내주지만 작곡가는 스스로의 발견을 통해 이들 재료들을 극복함으로써 비로소 작곡을 시작할 수 있기 때문이다. 또한 림은 어린 시절 피아노를 배울 때 익숙한 음계들을 연습하는 것은 칭찬받지만 익숙하지 않은 낯선 시도는 거부당했던 경험을 회상하면서, 그럼에도 불구하고 피아노는 자신에게 “위로하는 장치”가 되었고, 따라서 그 이후 작곡적으로 계속 영감을 주는 “상상력의 악기”로 남아 있다고 하였다.<sup>81)</sup> 결론적으로 말

80) Wolfgang Rihm, “Tasten”, 419-421.

81) Wolfgang Rihm, 위의 글, 420.

하자면, 림에게 피아노라는 악기는 음악적 표현을 증대시킬 수 있는 가능성의 악기로 남아 있음이 틀림없는 것으로 보인다.

“나는 건반(Taste)이라는 단어와 건반을 치다(tasten)<sup>82)</sup>라는 단어를 매우 좋아한다. 이는 작곡한다는 것(komponieren)이 또한 무엇일 수 있는지 정확히 받아들이는 것: 그것은 시도하는 것이다. 적어도 찾는 것(Finden)에 도달한 어떠한 단계에서는 말이다. 피아노는 [이러한 시도를] 실제화(verkörpern)하는 바로 그것으로 보인다.”<sup>83)</sup>

그의 작품 중 피아노가 포함된 주요 작품들에 대해 언급하자면, 작곡 초기인 1970년에 작곡한 <두 대의 피아노를 위한 악장들(Sätze) Op. 6>을 비롯하여, <피아노와 일곱 개의 악기를 위한 암호(Chiffre) I>(1982-83)와 <피아노 3중주를 위한 낯선 풍경들(Fremd Szenen) I-III>(1982-84) 등 다양한 편성으로 된 작품들이 있으며, 성악 성부와 피아노 반주로 되어 있는 몇몇 작품들도 눈에 띈다.

본고에서는 이러한 피아노 작품들 중 독주곡에 초점을 맞추어 살펴보고자 한다. 피아노를 위한 독주곡들은 약 30여곡에 이르는데,<sup>84)</sup> 대부분 그의 생애 초기에 작곡되었다. 본문의 연구대상인 <피아노작품>(Klavierstücke) 일곱 곡은 림의 피아노 독주곡 중 각각 “자신을 둘러싼 문제의식에 맞는 각자의 방식”<sup>85)</sup>을 가지고 있다. 그가 강조하듯이 7개의 작품들은 연작(Zyklus)이 아니며 부분적으로는 서로 연관성을 띠기도 하

---

82) 독일어에서 건반(die Taste, 복수는 Tasten)이라는 명사와 건반을 치다(tasten)라는 동사는 같은 철자로 되어 있다.

83) Wolfgang Rihm, 위의 글, 421.

84) 1966년 작품인 <3개의 피아노작품들(Drei Klavierstücke) in H>에서부터 가장 최신작인 <거세된 렘브란트. 루브르에서 갑자기(Rembrandts Ochse. plötzlich im Louvre)>(2014)에 이르기까지, 일반적인 피아노 독주곡과 네 손, 그리고 두 대의 피아노를 위한 곡 등 다양한 편성으로 이루어져 있음을 알 수 있다.

85) Wolfgang Rihm, “Tasten”, 421.

지만<sup>86)</sup> 각각 독자적으로 구상된 개별 작품들이다. 그 중 림 자신이 설명한 몇 곡의 <피아노작품>에 대해 간략하게 살펴보면 다음과 같다.

<피아노작품 1번>은 림의 작곡 초기인 1970년에 쓰여 졌으며, 클러스터와 2도, 7도, 증4도와 4도구성화음을 주요소재로 사용하여 다양한 극적 효과를 연출하는 등 20세기 초 모더니즘의 경향을 보여준다. 이 곡은 자유로운 발전 형식으로 되어 있지만, 결코 자유롭게 구성된 작품은 아니다. 작곡가는 이 작품에 대해 표현적으로는 불완전함, 불확실함으로 가득 차 있지만 구조적으로는 모든 것이 처음부터 이미 구조화되어 있다고 설명하였다. 그는 후렴구, 삽입구, 연결구 등을 “이쪽 저쪽으로 가로질러 교차하여”(hin und quer und kreuz)<sup>87)</sup> 만들었는데, 이러한 작곡 기법은 이후 작품 4번과 5번에도 마찬가지로 활용되었다.

<피아노작품 4번>(1974)은 1974년 림이 오케스트라를 위한 작품 <디스-콘투어 Dis-Kontur>를 작곡하는 도중에 구상되었다. 따라서 두 작품은 서로 유사점을 지니고 있다고 볼 수 있으며, 이는 <디스-콘투어>에서 사용된 ‘엑센트가 들어가는 리듬’(Akzentrhythmen)의 기본 비율(Grundproportion)인 5:7:2:9가 <피아노작품 4번>에서도 차용되어 있음을 통해 알 수 있다.<sup>88)</sup>

<피아노작품 5번>(무덤)은 작곡가의 설명에 따르면, “강력한 힘의 표현”이라고 하는데, 음향적 결과로 나타나는 어둡고 우울한 정서가 공격적인 덩어리로 나타난다고 한다.<sup>89)</sup> 림에 따르면, “이 작품의 음악은 표면적인 관습(äussere Konvention)에 신경 쓰지 않으며, 특유의 피할 수

---

86) 이렇듯 외형적으로는 각기 독립된 개별 작품들로 보이지만 부분적으로 서로 연관되어 있는 모습은 앞에서도 언급했듯이, 조이스의 개념 “work in progress”로 설명 가능하다.

87) Wolfgang Rihm, 위의 글, 420.

88) 자세한 내용은 다음을 참조하시오. Wolfgang Rihm, “Klavierstück Nr. 4”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 2, 287-288.

89) Wolfgang Rihm, “Klavierstück Nr. 5”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 2, 300.

없는 내적 구속력(강압) 대신 자유롭고자”(frei für ihren eigenen unabwendbaren inneren Zwang)<sup>90)</sup> 하였다. 한편, 이 곡에서는 쇤베르크의 작품 Op. 11과 Op. 19가 부분적으로 인용되었는데, 그대로 똑같이 인용되는 것이 아니라 림 나름의 방식으로 변형되어 있음을 알 수 있다.<sup>91)</sup>

<피아노작품 7번>에는 작곡가가 로마에 체류했을 때의 경험들이 반영되어 있다. 문명의 시끄러운 소리들을 상징하는 *sfz*(*Sforzando*, 강하게 힘을 주어) 타건들과 서로 같은 음형을 연주하는 양손은, 마치 베토벤의 후기 작품 중 하나인 함머클라비어 소나타(*Sonate für Hammerklavier*, Op. 106)를 연상시키듯, 극단적으로 적막하고 경직된 리듬과 예민하지만 낭만적인 표현(*espressivo*)을 거부하는 제스처로 되어 있다.<sup>92)</sup> 수직적 울림이라는 음소재가 단순한 만큼, 복잡한 리듬으로 청자들의 흥미를 이끈다.<sup>93)</sup>

90) Wolfgang Rihm, 위의 글, 300.

91) 자세한 내용은 다음을 참조하십시오. Wolfgang Rihm, 위의 글.; Gesine Schröder, “Anekdoten zu einigen der Klavierstücke von Wolfgang Rihm”; *Wolfgang Rihm. Komponistenporträt, Programmbroschüre - Berliner Festspiele (Berliner Festwochen 38)*, Berlin, 1988, 25-35.

92) Schröder의 위의 글을 참조하십시오.

93) 한편 음악학자 마우저(Siegfried Mauser, 1954-)는 이 곡에서 등장하는 전반적인 요소들이 표현주의 연극에서 나타나는 다양한 제스처들과 연관되어 있다고 주장한다. Siegfried Mauser, “Vom Modell zum Prozess - Zur Entwicklung der Klavierstücke Wolfgang Rihms” *Musik-Konzepte Sonderband - Wolfgang Rihm*, edition text+ kritik XIII Herausgegeben von Ulrich Tadday, 2004, 49.

### III. <피아노작품 5번>

본 장에서는 림의 <피아노작품 5번>(Klavierstück Nr. 5, 1975) “무덤”(Tombeau)을 분석하고자 한다. 먼저 이 곡의 부제가 가지고 있는 의미에 대해 살펴본 후 구체적인 음악적 특징들을 살펴보도록 하겠다.

<피아노작품 5번>의 부제인 “무덤”은 서양음악의 긴 역사 가운데 주로 역사적 인물(또는 허구의 인물)에 대한 경의와 기념을 상징하는 의미로 사용되어 왔다.<sup>94)</sup> 이 작품에서 “무덤”이라는 제목은 두 가지 의미를 가지고 있다고 볼 수 있는데, 그 중 첫 번째는 음악적 전통과 이를 대표하는 선배 작곡가인 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)에 대한 경의와 기념의 의미이다. 이에 대한 근거로, 림은 이 작품에 쇤베르크의 <세 개의 피아노작품>(*Drei Klavierstücke*) Op. 11(1909)과 <여섯 개의 작은 피아노작품>(*Sechs kleine Klavierstücke*) Op. 19(1911)의 단편들을 인용하였다.<sup>95)</sup> 이러한 인용을 통한 직접적인 명시뿐만 아니라, 전통적 양식과 기법을 이 곡 전반에 걸쳐 다양하게 활용하고 있다는 점에서 부제가 지니는 상징적 의미는 중요하다고 볼 수 있다. 아래 악보는 쇤베르크의 작품 Op. 11-1과 Op. 19 일부와 이를 인용한 림의 <피아노작품 5번> 제 2곡의 일부를 비교한 것이다.

---

94) 20세기 작품 중에서 “무덤”을 포함하는 부제가 사용된 또 다른 예로는 스트라빈스키의 피아노 작품 <드뷔시의 무덤(Tombeau de Debussy)>(1920)과 라벨의 피아노 모음곡 <쿠프랭의 무덤(Tombeau de Couperin)>(1917) 등이 있다. Günter Birkner, “Tombeau”, *MGG*, BAND 13 herausgegeben von Friedrich Blume, Bärenreiter 1966.

95) Gesine Schröder, “Anekdoten zu einigen der Klavierstücke von Wolfgang Rihm”, herausgegeben im Auftrag der Berliner Festspiele von Martin Wilkening, 제38회 베를린 음악축제, 1988, 21.

[악보 1] 쇤베르크의 <세 개의 피아노작품> Op. 11-1 (마디 49-51)

[악보 2] 쇤베르크의 <Op. 11-1>이 인용된 림의 <피아노작품 5번> 제 2곡 (마디 24-25)

위의 악보에서 알 수 있듯이 림의 <피아노작품 5번>의 제 2곡 마디 24-25에서는 쇤베르크의 <세 개의 피아노작품> Op. 11-1이 인용되

었다. 이 때 림은 기존의 수평적 화음을 수직적 화음으로 바꾸는 등 쇤베르크의 악구 일부를 변형하여 인용하기도 하는 한편, 지시어 ‘페달 없이 강한 엑센트를 달아서 짧게 연주하라’(martellato ohne Pedal)는 그대로 사용하여 이 부분이 쇤베르크 작품의 인용임을 분명하게 보여준다.

또한 아래의 악보와 같이 쇤베르크의 <여섯 개의 작은 피아노 작품> Op. 19 중 6번의 일부 역시 림의 <피아노작품> 5번의 제 2곡 마디 26-28에서 두 번에 걸쳐 인용되었다. 림은 쇤베르크의 작품에서와 같은 음고와 다이내믹을 우선적으로 사용하였고, 한 마디의 휴지 이후 극적으로 반대되는 다이내믹과 음가를 통해 쇤베르크의 작품을 변형하여 표현하고 있다. 이 음고는 제 2곡의 핵심요소인 오스티나토 선율의 일부이기도 하다. 그런 의미에서 쇤베르크의 인용은 이 작품에서 중요한 의미를 지닌다고 볼 수 있다.

[악보 3] 쇤베르크의 <여섯 개의 작은 피아노작품> 중 6번 (마디 9)





[악보 4] 쇤베르크의 <여섯 개의 작은 피아노작품>이 인용된 림의 <피아노작품 5번> 제 2곡 (마디 26-28)

[악보 5] 쇤베르크의 작품이 인용된 림의 <피아노작품 5번> 제 2곡의 오스티나토 (마디 22-28)

“무덤”이라는 부제가 내포하는 두 번째 의미는 제 1곡의 서주(Introduction)에서 발생되는 분위기에 해당하는데, 아래 악보에서 C는 매우 낮은 음역대에서 네 옥타브(C1,C2,C3,C4)에 걸쳐 나타나며, 템포의 제약 없이(*Senza tempo*) 매우 강한 다이내믹(*fff*)으로 ‘소리가 사라질 때까지 건반을 누르고 있으라’(ganz verklingen lassen)는 지시어로 제시된다.

이를 통해 이 한 마디는 제 1곡 전체 연주시간에서 약 절반 이상에 달하는 상당한 비율을 차지하게 되며, 이렇게 연주되는 C 옥타브는 마치 죽음 또는 무덤을 연상시키는 것으로 해석된다.

[악보 6] 림의 <피아노작품 5번> 마디 1



이러한 내용을 배경으로 다음 절에서는 <피아노작품 5번>을 분석하도록 하겠다. 먼저 이 곡의 전체 구조 및 개별 곡들의 형식에 대해 살펴본 후, 하나의 중심음과 이를 둘러싼 주변음들을 토대로 한 화성적 특징들과 독특한 주법을 통해 발생하는 음향적 특징에 대해 구체적으로 살펴보도록 하겠다. 이러한 분석을 토대로 마지막 절에서는 이 곡의 전반적 특징을 요약하고 이로부터 발견되는 의미에 대해 논의할 것이다.

# 1. 구조와 형식

이 곡은 총 3개의 곡으로 구성되어 있는데, 각 곡들을 구분하는 기준은 두 가지로 살펴볼 수 있다. 먼저 양식적 측면에서 제 1곡은 이 곡 전체의 주제적 요소를 제시하는 역할을 하고(그러므로 특정 양식은 사용하지 않음), 제 2곡은 샤콘느 양식을 차용하여 제 1곡에서 제시된 주제를 변주하며, 마지막 제 3곡은 호모포니 짜임새를 활용한 코랄 풍의 양식적 특성을 보이는 것으로 구분된다.

각각의 곡을 구분하는 또 다른 기준은 주제적 요소의 운용이다. 이러한 관점에서 보면 제 1곡은 제시, 제 2곡은 전개, 제 3곡은 재현의 성격을 띠고 있다. 다음 표는 이 곡의 각 마디 수와 차용된 양식에 해당하는 부제, 그리고 주제적 요소의 전개 방법과 연주시간을 개관한 것이다.

[표 2] <피아노작품 5번> 전체 개관

곡	마디 (총 마디 수)	부제	템포	주제적 요소	연주시간 96)
1	1-17 (17)	-	Senza tempo, ♩ = ca.80-100	제시	1'55
2	18-85 (68)	Ciacona (샤콘느)	♩ = 80, ♩ = ca.120, ♩ = ca.80	변주를 통한 전개	5'25
3	86-111 (26)	Quasi Corale (코랄 풍으로)	♩ = 40	재현	2'38

96) 음반정보: Rihm, Wolfgang. Markus Bellheim. NEOS 10717/18.

## 1.1. 개별 악곡들의 특징

### 1.1.1. 제 1곡

제 1곡은 곡 전체의 주제를 제시하는 일종의 제시부의 역할을 한다. 제 1곡의 형식은 크게 2부형식(Binary form)으로 볼 수 있으며, 한 마디의 짧은 서주와 함께 두 개의 섹션 그리고 이 섹션들을 이어주는 연결구(Bridge)를 포함한다. 그럼에도 불구하고 제 1곡의 구조는 전통적인 2부형식과는 구별되는 차이점을 지니고 있다. 한 마디로 된 서주의 소요시간이 서주가 끝난 이후 모든 부분의 소요시간보다 길다는 점에서 두 개의 섹션의 길이가 일반적으로 균등하게 구성되는 2부형식의 형태에서 벗어나 있다는 점은 매우 주목할 만하다고 할 수 있다. 즉 마디수의 비율로 보았을 때에는 서주로 인식하기가 쉽지만, 실제 연주시간의 관점에서 바라보았을 때에는 이 한 마디가 제 1곡의 나머지 부분 전체보다 더 긴 연주 시간을 요구한다는 점에서 매우 독특한 것을 알 수 있다.

제 1곡의 전체 구조는 아래 표와 같다.

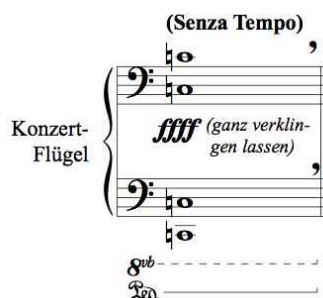
[표 3] 제 1곡의 구조

구분	마디	템포	박자	평균적 연주시간 <sup>97)</sup>
서주	1	Senza tempo	-	1'00~2'00
섹션 1	2-8	♩ = ca.80-100	4/4	0'25~0'35
연결구	9-10			0'05~0'10
섹션 2	11-17			0'35~0'50

97) 평균적 연주시간은 아래 음반에서 녹음된 연주 시간과 필자가 직접 연주한 시간을 기

위의 표에서도 볼 수 있듯이, 이 곡에서 굉장히 주목할 만한 부분은 서주이다. 립은 이 곡을 콘서트용 그랜드피아노(Konzertflügel)로 연주하기를 제안하고 있다. 피아노의 종류 가운데 가장 긴 현을 가진 이 피아노와 함께 서주의 *fff*로 이루어진 강한 다이내믹을 연주함으로써 보다 광대한 울림을 효과적으로 의도하였다는 것으로 해석된다. 또한 “소리가 사라질 때까지”(ganz verklungen lassen)라는 특별한 지시어와 페달을 통하여 한마디의 서주가 전체적인 곡의 구조상 상당한 시간을 지속하도록 이에 대한 여러 장치를 사용했다는 점이다.

[악보 7] 제 1곡의 서주 (마디 1)



이어지는 섹션 1에서는 중심음 및 주제적 요소들이 제시되고, 이때 이 곡의 전체적인 중심음으로 나타나는 ‘C’음은 기능화성적 관계에 해당되는 음들로 이동하였다가 다시 ‘C’음으로 회귀된다. 또한 이 섹션 1(악보 8)은 이 작품의 제 2곡과 제 3곡에서 재현되며 나타나는데, 제 2곡에서는 극적으로 대조되는 다이내믹과 짧은 리듬형으로 변형되고 제 3곡

준으로 표기하였으며, 서주의 경우 연주홀에 따라서 약간의 차이가 있을 수 있음을 밝힌다. (서울대학교 예술관 콘서트홀, Steinway & Sons 콘서트용 피아노 사용)  
음반정보: Rihm, Wolfgang. Markus Bellheim. NEOS 10717/18.

에서는 대부분의 음가가 유사한 4분음표로 변형되어 이에 상응하는 쉼표와 함께 진행된다. 이러한 순환형식을 통한 이 곡의 유기성은 다음 1.2. 순환형식을 통한 개별 악곡들의 유기적 관계에서 보다 자세히 살펴볼 것이다.

[악보 8] 제 1곡의 섹션 1 (마디 2-8)



이어서 등장하는 두 마디의 연결구(악보 9)는 여린 다이내믹(*pp*)과 함께 불규칙한 리듬으로 진행된다. 특별히 주목할 점은 섹션 1에서 제시되었던 중심음 ‘C’에서 완전히 벗어나 마디 5에서 제시되었던 증6화음(Fr.6)을 통해 중심음 ‘D’로 이동한 후 ‘C#’을 거쳐 다시 섹션 2에서 중심음 ‘C’로 회귀하게 된다는 점이다. 이를 통해 주요 섹션들과 구분되는 연결구만의 구조적 특성이 분명해진다.

[악보 9] 제 1곡의 연결구부터 섹션 2 ‘C’로의 회귀 (마디 9-11)

The musical score shows a transition from C# to C. Red boxes highlight specific notes and dynamics. Annotations include 'C# → C로 회귀' and '중6화음에 이어지는 중심음 "D"'. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. Dynamics range from *pp* to *ff* and *f*. The score is for a piano, with a bass line and a treble line.

위의 악보에서 제시되었듯이 연결구에서 ‘C#’을 거친 후 중심음 ‘C’로 등장하는 섹션 2에서는 제시된 주제적 요소들(마디 8)이 발전되는 동시에 새로운 이질적인 선율 소재들이 나타나고, 이 두 섹션은 ‘C’라는 동일한 중심음을 토대로 하고 있음을 알 수 있다. 또한 섹션 2에서는 제 2곡 ‘샤콘느(Ciacona)’의 오스티나토 베이스로 사용되는 두 개의 선율모티브가 등장하는데, 이 두 선율은 제 2곡 전반에 걸쳐 오스티나토로 사용되고 변형되면서 중요한 역할을 한다. 이에 대한 보다 자세한 설명은 제 2곡에서 살펴보도록 할 것이다. 섹션 2의 악보를 살펴보면 다음과 같다.

[악보 10] 제 1곡의 섹션 2 (마디 11-17)

중심음C의 회귀

오스티나토 1의 제시  
a tempo

1악장 마디 8에서 제시된  
주제적 요소의 발전

오스티나토 2의 제시

아래의 악보는 중심음 C로 끝나는 섹션 1과 중심음에서 벗어나 있는 연결구, 그리고 다시 중심음 C로 시작되는 섹션 2의 진행과정을 보여준다. 위 제시된 표의 기준으로 보았을 때 제 1곡의 총 연주시간은 3분 정도가 소요되고, 서주는 한 마디로 이루어져 있음에도 불구하고 약 2/3 가량의 연주시간이 소요된다는 점은 매우 기이하다고 볼 수 있다.



[악보 11] 제 1곡의 서주부터 섹션 2까지 (마디 1-11)

서주

중심음 C로 시작되는 섹션 1

1 Senza tempo

*fff* (*ganz verklingend lassen*)

*fff* (*gehäusert*)

(kein Pedal →)

중심음 C로 끝나는 섹션 1

연결구

중심음 C로 시작되는 섹션 2

중심음 C의 부제

### 1.1.2. 제 2곡

제 2곡은 전통적인 양식 중 하나인 샤콘느(Ciaccona)<sup>98)</sup>를 곡 전체에서 차용하였다. 샤콘느는 바로크 시대의 대표적인 기악 변주곡 형식으로, 반복되는 선율 패턴인 오스티나토(ostinato) 베이스 위에서 정해진 화성진행에 따라 선율이 변주되는 형태로 진행된다.

98) 샤콘느(Chaconne)는 스페인에서 유래되었고 이를 이탈리아어로는 “Ciaccona”로 표기하고 있다. 림은 이곡에서 이탈리아어를 사용하였지만 전통적인 샤콘느 양식의 기본적인 형태를 사용한 것으로 미루어 보아 일반적인 샤콘느와 같은 양식을 사용한 것으로 볼 수 있다. 샤콘느 양식은 오스티나토 베이스의 반복을 토대로 한 느린 3박자 춤곡으로 프랑스와 스페인에서 유래한 양식이다. 이와 유사한 변주곡 양식으로 파사칼리아(Passacalia)가 있다. Alexander Silbiger, “Chaconne”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, [2016년 2월 3일 접속], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/05354>.

전통적인 샤콘느와의 공통점으로는 이 곡 역시 샤콘느 양식의 기본적인 형태를 따라 오스티나토 베이스는 가장 낮은 성부에, 변주되는 선율은 두 개의 상성부에 위치한다는 것이다. 림은 오스티나토 베이스를 보다 명확하게 보여주기 위해 총 세 단의 보표(staff)를 사용하였고 그 중 오스티나토 베이스는 가장 아래의 보표에 위치하도록 구성하였다. 그럼에도 불구하고 이 곡에서 전통과 구별되는 림만의 특징은 일반적인 샤콘느 양식과는 달리 오스티나토 베이스가 진행 도중 중단된다는 점과 오스티나토 자체가 변형된다는 점이다. 더불어 오스티나토 베이스 선율은 제 1곡에서 제시되었던 선율 동기라는 점이고, 상성부에서 대위적, 장식적으로 변주되고 있는 선율들 역시 제 1곡에서 이미 제시되었던 동기와 주제 요소들이 재등장하고 있다는 점이다. 이렇듯 제 1곡의 요소들을 변주라는 방법으로 전개하고 있고, 발전된 요소를 통해 제 3곡에서 다시 재현이 되고 있다는 점에서 제 2곡은 발전부의 역할을 수행하는 것으로도 볼 수 있다.<sup>99)</sup>

아래 악보는 제 1곡 마디 16-17의 일부이며, 각 성부에서 제시되는 두 개의 선율모티브(A, B)는 제 2곡 전체에서 반복되는 두 개의 오스티나토(A, B) 베이스가 된다.

---

99) 한편 전통적인 샤콘느는 일반적으로 하행하는 선율패턴으로 인한 슬픈 분위기 및 3박 계열의 춤곡 리듬이 주요 특징인데, 이 곡은 화려하고 기교적인 음형이 강조되면서 이러한 일반적인 특성과는 상반된 면모를 보인다.

[악보 12] 제 1곡의 *a tempo* 부분에서 나타나는 두 개의 선율 모티브 (마디 16-17)

The image shows a musical score for measures 16 and 17. Motif A is highlighted in the treble clef, and Motif B is highlighted in the bass clef. Both motifs are marked 'a tempo' and 'p' (piano). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

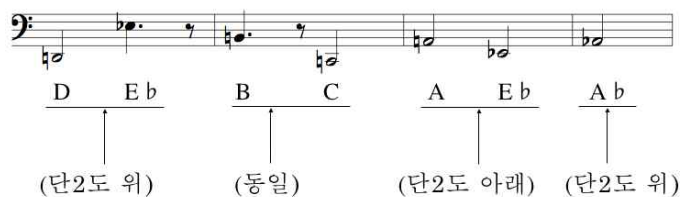
두 개의 오스티나토 베이스들은 제 1곡 선율의 음고 원형을 그대로 활용하기도 하지만, 대부분 다양한 형태로 변형된다. 아래 악보는 오스티나토 A와 B의 원형 음고 및 변형된 형태들이다.

<오스티나토 A> 와 그 변형

[악보 13-1] 제 1곡 오스티나토 A의 음고 (원형)

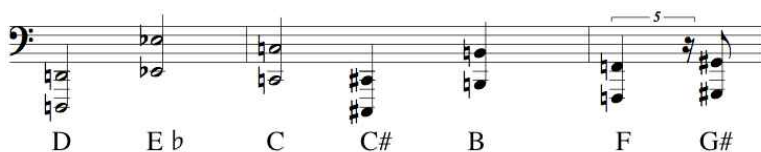
The image shows a musical score for the original pitch of the ostinato A. The notes are written on a bass clef staff and are: C#, D, B, C, Bb, E, G. The notes are labeled with their respective pitch names below the staff.

[악보 13-2] 제 2곡에서 나타나는 변형된 모티브 A의 음고 (마디 18-21)



\* 오스티나토 A 원형과의 음정차

[악보 13-3] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 A의 음고 (마디 29-31)



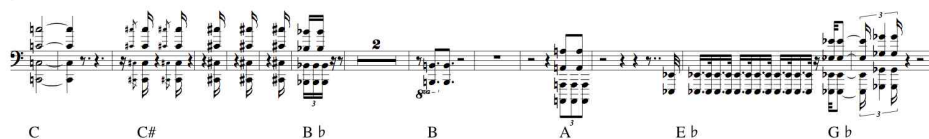
(모든 음고가 원형의 단2도 위에서 옥타브로 나타남)

[악보 13-4] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 A의 음고 (마디 38-39)



(모든 음고가 [악보 13-1]과 같지만 세 옥타브로 확장되어 나타남)

[악보 13-5] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 A의 음고 (마디 52-66)



(모든 음고가 단2도 낮게 나타나며 제 1곡에서의 한 마디가 이 부분에서는 열 다섯마디로 확대되어 나타남)

<오스티나토 B>와 그 변형

[악보 14-1] 제 1곡 오스티나토 B의 음고 (원형)



[악보 14-2] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 B의 음고 (마디 22-26)



(단2도 아래)(원형과 동일) (단2도 아래,아래,위,위)

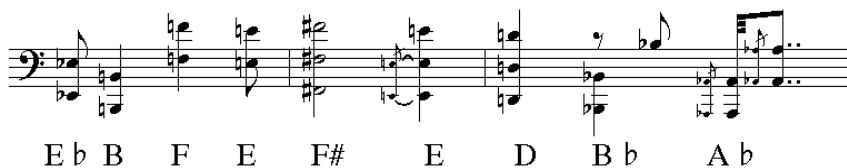
(원형과 동일&원베르크 Op.19의 인용)

[악보 14-3] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 B의 음고 (마디 33-36)



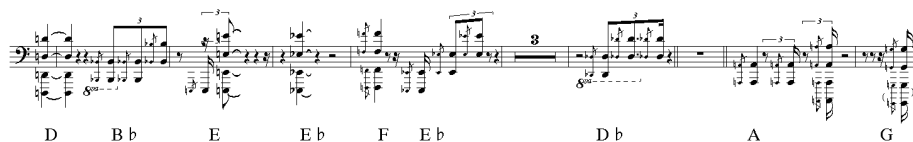
(모든 음고가 원형의 단2도 위에서 나타남)

[악보 14-4] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 B의 음고 (마디 40-42)



(모든 음고가 원형과 동일하게 나타남)

[악보 14-5] 제 2곡에서 나타나는 변형된 오스티나토 B의 음고 (마디 69-80)



(모든 음고가 단2도 아래에서 나타나며, [악보 14-2]의 총 다섯 마디에서 총 열 두 마디로 확장됨)

이렇게 다양하게 변형된 베이스 선율들은 실제 악보에서 두 개의 상성부와 함께 등장하기 때문에 훨씬 복잡하고 인지하기 어려워질 수 있지만, 림은 이 오스티나토를 보다 명확하게 표현하기 위해 강한 다이내믹 ( $fff$ 과 엑센트를 통해 강조하였다. 그 예로 [악보 13-4]에 해당하는 마디 38-39의 악보를 아래와 같이 제시한다.

[악보 15] 오스티나토 A(13-4) (마디 38-39)

한편 제 2곡 전체에 걸쳐 반복되는 오스티나토 베이스는 총 8개의 삽입구와 함께 교대로 등장한다. 삽입구 역시 반복되는 과정에서 원형 (마디 21)의 변형과 확장이 일어나게 되며, 삽입구 그 자체로 주제와 변주의 성격을 보여준다. 대부분의 삽입구들은 오스티나토 성부가 끝나고 새로운 성부가 시작되기 전에 등장하지만, 때로는 오스티나토의 패턴 중간에 나타나면서 전체 악곡의 진행이 갑자기 중단되는 인상을 주기도 한다.

이 때 오스티나토 패턴이 끝나고 등장하는 삼입구를 a로 칭할 때 그에 해당하는 삼입구는 총 네 개로, 첫 번째 삼입구(a-1), 네 번째 삼입구(a-2), 다섯 번째 삼입구(a-3), 그리고 일곱 번째 삼입구(a-4)로 나눌 수 있고, 오스티나토 중간에 등장하는 삼입구를 b로 칭할 때 이에 해당하는 삼입구는 두 번째 삼입구(b-1), 세 번째 삼입구(b-2), 여섯 번째 삼입구(b-3), 그리고 여덟 번째 삼입구(b-4)로 구분할 수 있다. 먼저 오스티나토 패턴이 끝나고 등장하는 삼입구(첫 번째, 네 번째, 다섯 번째, 일곱 번째 삼입구)를 살펴보도록 하겠다.

첫 번째 삼입구는 마디 21의 네 번째 박에 해당된다. 이 악구는 5개의 화음이 호모포닉한 짜임새에 한 박 안에서 다섯 잇단음표로 짧게 나타난다. 뿐만 아니라 8분 쉼표에 의한 짧은 휴지부 직후 다이내믹 역시 *ppp*로 이전의 다이내믹이었던 *f*와 대조되면서, 이 부분은 오스티나토로 전개되는 부분과 분리된다.

[악보 16] 첫 번째 삼입구 a-1 (마디 21)

마디 37에서 나타나는 네 번째 삼입구는 연타 주법을 사용하며, *p*부터 *fff*까지의 극적인 다이내믹의 표현을 요구한다는 점에서 독특하다.

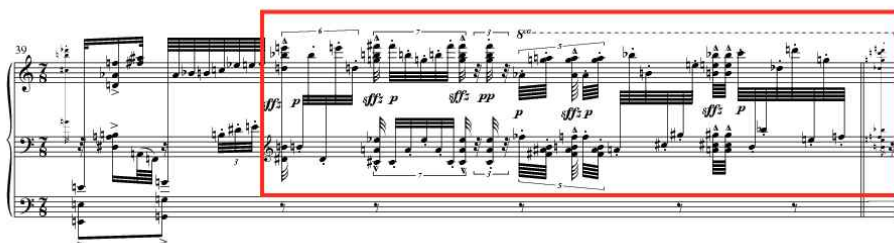


[악보 17] 네 번째 삼입구 a-2 (마디 37)



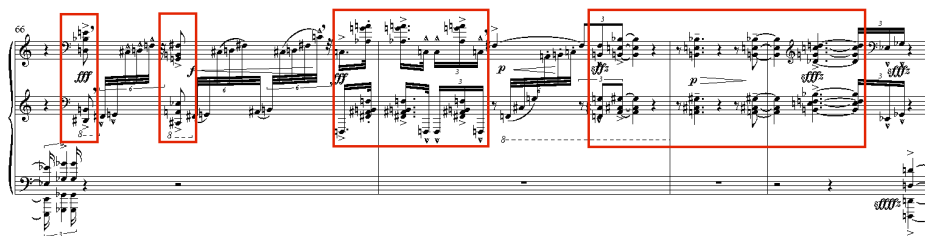
다섯 번째 삼입구는 마디 39에서 마디 40의 첫 번째 화음까지 펼쳐진 음형으로 표현되고, *p*에서 강조되는 *sffz*의 코드에서 두드러지게 나타난다. 첫 두 개의 화음은 먼저 수직적 형태로 연주된 후 분산화음 형태로, 세 번째, 네 번째, 그리고 다섯 번째의 화음은 분산화음 형태에서 수직적 형태로 바뀌며 제시된다.

[악보 18] 다섯 번째 삼입구 a-3 (마디 39-40)



일곱 번째 삼입구는 마디 66-69에 걸쳐 부분적으로 중단되며 나타난다. 이 때 삼입구의 진행에 있어 방해적인 요소로 나타나는 아르페지오 선율은 제 1곡의 마디 11에서 제시된 것이다.

[악보 19] 일곱 번째 삼입구 a-4 (마디 66-69)



이어서 오스티나토의 진행 중간에 등장하는 삼입구(두 번째, 세 번째, 여섯 번째, 여덟 번째 삼입구)를 살펴보도록 하겠다.

두 번째 삼입구는 마디 27에서 나타나는데, 첫 번째 삼입구와 음형은 같지만 음가가 4분음표로 늘어나고 *cresc.*가 표기되어 있는 형태이다. 또 다른 차이점은 첫 번째 삼입구에서는 오스티나토 베이스가 나타나지 않았는데, 여기서는 오스티나토에 쉼표 표기가 있지만 페달이 표시되어 있다는 점에서 오스티나토 베이스가 끊어지지 않고 있다는 사실을 알 수 있다.

[악보 20] 두 번째 삽입구 b-1 (마디 27)



세 번째 삽입구는 마디 32에서 나타난다. 첫 번째 삽입구와 같이 *ppp*가 표기되어 있으며, ‘보다 느리게’(etwas langsamer)와 *rit.*의 표기와 함께 잔향을 표현해야하는 지시어(*in den Nachhall hinein*)가 표기되어 있다. 세 번째 삽입구 역시 두 번째 삽입구와 마찬가지로 이전 마디로부터 오스티나토의 페달이 연결되고 있다.

[악보 21] 세 번째 삽입구 b-2 (마디 32)



마디 41-42에서 나타나는 여섯 번째 삼입구는 다섯 번째 삼입구보다 더욱 복잡하게 분산된 형태로 나타난다. 삼입구 중간에 불규칙한 리듬이 방해적인 요소로 등장하고, 오스티나토 선율이 함께 나타나기도 한다.

[악보 22] 여섯 번째 삼입구 b-3 (마디 41-42)



마디 78의 여덟 번째 삼입구는 리듬이 이전보다 단순해졌으며 진행 순서가 역행된 형태로 나타나고 있다. 또한 오스티나토 베이스 B의 중간에 삽입되었다.

[악보 23] 여덟 번째 삼입구 b-4 (마디 78)



이렇듯 각각의 삽입구들은 반복될 때마다 음가와 리듬, 음형 등이 바뀌고 선율의 역행형으로 나타나는 등 다양한 변주의 형태로 제시된다. 이러한 삽입구의 변주는 오스티나토에 의한 변주와 개별적으로 진행되다가, 후반에 이르면 오스티나토의 진행 중간에 등장하기도 한다. 즉 제 2곡에서는 샤콘느와 주제적 변주가 2중으로 서로 영향을 주면서 전개된다.

지금까지 살펴본 제 2곡 전체 악곡의 구조는 크게 전반부와 후반부로 나눌 수 있다. 전반부는 위의 두 오스티나토가 제시되는 부분이며, 후반부는 변형된 오스티나토의 반복과 함께 제 1곡의 요소가 다시 등장하는 부분이다. 한편 오스티나토 A와 B를 하나의 세트로 간주했을 때, 한 세트는 악곡 전체에서 총 4번 반복(표 4에서 오스티나토 I, II, III, IV로 표기함)된다. 이러한 사실을 근거로 나눈 제 2곡 전체 악곡의 구조는 다음과 같다.

[표 4] 제 2곡의 구조

	마디	마디 수	오스티나토	삽입구	비고
전	18-21	4	오스티나토 A	삽입구1(a-1)	오스티나토와 삽입구의 제시와 변주 (마디 24-28: 원베르크 Op.11, Op.19 인용)
	21 후반	1			
	22-26	5	오스티나토 B		
	27	1		삽입구2(b-1)	오스티나토와 삽입구의 제시와 변주
	28	1	오스티나토 B (계속)		
	29-31	3	오스티나토 A		
	32	1		삽입구3(b-2)	
	33-36	4	오스티나토 B		
	37	1		삽입구4(a-2)	
	38	1	오스티나토 A		
	39	1		삽입구5(a-3)	
	40	1	오스티나토 B		
반	41-42	2		삽입구6(b-3)	
후	43-52	10	제 1곡 삽입구 (제 1곡의 마디 2-8)		제 1곡의 내용이 다시 나타나면서 혼합되어 발전됨
	53-65	13	오스티나토 A	삽입구7(a-4)	제 1곡 중간부분 (마디 11)
	66-69	4			
	70-73	4	오스티나토 B		
	74-75	2			제 1곡 마디 16의 변형
	76	1			
	77	1	오스티나토 B (계속)	삽입구8(b-4)	
	78	1			
	79-80	2	오스티나토 B (계속)		제 1곡의 화음 (마디 5), (Fr.6)
	81-84	4			
반	85	1			제 1곡 마디 9의 연결구

앞서 살펴본 바와 같이 제 2곡에서는 삼입구가 주제와 변주처럼 변형되어 나타남을 알 수 있는데, 이에 대해서 보다 자세히 살펴보면, 전통적인 변주곡에서는 주제가 제시된 이후 주제의 선율이나 화성 등을 기초로 하여 변주가 진행되는 반면, 이 곡의 삼입구는 주제가 되는 첫 번째의 삼입구가 기존의 오스티나토 변주의 진행 중 나타나기 때문에 주제로 인지되기가 어렵다. 오히려 삼입구가 다양한 형태로 변주되면서 반복이 되기 때문에 ‘주제와 변주’의 형태로 변주가 진행되고 있음이 드러난다. 이러한 점에서 명확히 주제를 제시하고 진행되는 전통적인 변주곡과는 차이가 있다고 볼 수 있다.

지금까지의 논의를 바탕으로 제 2곡에서 사용된 샤콘느 양식을 전통적인 개념과 비교했을 때 다음과 같은 공통점과 차이점을 발견할 수 있다. 먼저 공통점으로는 베이스 성부에 특정 선율 패턴이 반복된다는 점, 그리고 이 선율을 토대로 상성부의 선율 변주가 진행된다는 점에서 샤콘느 양식의 전통적 특징을 공유한다.

이와 반대로 전통적인 샤콘느 양식과의 차이점으로는 오스티나토 선율이 계속해서 변형된다는 점인데, 이러한 변형으로 인해 특정 베이스 패턴이 반복되고 있다는 사실을 인지하기 어렵게 만들고, 뿐만 아니라 이 선율의 패턴을 기준으로 상성부의 프레이징이 만들어지는 것이 아니라 베이스 패턴과 상관없이 두 상성부가 서로 엇갈리면서 진행되고 지속된다는 점에서도 전통과 구별되는 특징들을 발견할 수 있다. 특히 상성부의 프레이징이 끊어지지 않는다는 특징은 악곡의 전반적인 흐름에 연속성을 부여하게 된다. 이는 오스티나토 베이스의 반복을 기준으로 나머지 성부의 프레이징이 명확하게 구분되는 샤콘느 양식의 전통적인 특징과 구별된다. 또 다른 차이점은 바로 ‘삼입구’의 등장이다. 이 삼입구의 역할은 먼저 끊임없이 연결되는 오스티나토를 중단시키고, 뿐만 아니라 삼입구 자체가

또 하나의 ‘주제’로서 다양한 변주 과정을 거친다는 것이다. 이를 통해 볼 때 이중주제의 변주곡으로도 해석할 수 있는 근거가 된다.

### 1.1.3. 제 3곡

제 3곡은 제 1곡의 주제 선율의 재현으로 시작한다. 선율과 화성 구조는 제 1곡과 동일하나 규칙적이고 단순한 리듬으로 된 4분음표들의 연속 진행으로 인해 악구(Phrase)들이 명확하게 구분된다는 점에서 다르다. 즉 ‘코랄 풍으로(Quasi Corale)’라는 지시어의 의미대로 호모포니적 짜임새를 지닌 단순한 코랄(Choral)<sup>100</sup>양식과 같은 인상을 준다.

제 3곡은 총 세 부분으로 구성되어 있다. 첫 부분은 마디 86-97에서 제 1곡의 주제가 변형되어 재현되고, 마디 98-102는 짧은 연결구의 역할을 한다. 이어서 마디 103-111은 제 1곡 서주에서 제시된 마디 1의 중심음 C 옥타브 재현이 불규칙하고 불안정하게 반복되면서 이 곡의 최종 종지에 이른다.

---

100) 코랄: 독일의 신교 예배에서 부르는 회중노래이다. 예배라는 어떤 특정한 목적에 부합하는 형식적, 양식적 특징을 가지고 있는 양식이다. 단순하고 쉬운 음악 언어, 리드미컬하고 박절적인 유절형식이며 가사에 따라서 형식이 만들어 진다. 종교개혁 이후 200년 동안 존재했으며, 다양한 양식에서 가장 근원으로서의 역할을 했다. (코랄 프렐류드, 코랄 칸타타 등) 이 양식은 19세기에 들어서면서 여러 가지 변형이 있었지만, 기존의 코랄의 원형을 부활시키기 위한 노력을 통해 재창조되는 과정을 겪었고, 뿐만 아니라 16세기의 관습을 되살리기 위한 방편으로서도 코랄을 재창조하는 시도들이 있었다.

Kenneth Levy, et al., “Plainchant,” *Grove Music Online*, Oxford University Press, [2016년 2월 3일 접속], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40099>.



[표 5] 제 3곡의 구조

구분	전체 악곡 내의 위치	마디 수
제 1곡 주제의 변용된 재현	마디 86-97	12마디
연결구	마디 98-102	5마디
마디1에서 나타난 중심음 C의 재현	마디 103-111	9마디

## 1.2. 순환형식을 통한 개별 악곡들의 유기적 관계

이처럼 각 곡들이 서로 다른 양식적 특징을 가지고 있을 뿐만 아니라 끝세로줄 표기에 의해 표면적으로도 분리되어 있음에도 불구하고, 립은 이 세 곡들을 독립된 개별 악곡으로 취급하기보다는 하나의 전체로 연결시키려는 의도를 보여준다. 이는 다음의 두 가지 사실을 통해 확인할 수 있다. 먼저, 각 곡들 사이를 ‘아타카’(attacca)로 연결하여 휴지부 없이 진행하고 있고, 따라서 이 곡의 마디 수를 개별 악곡 별로 세는 것이 아니라 하나의 악곡으로 간주하여 표기하고 있다는 점이다. 또 다른 사실은 이 곡이 하나의 중심음<sup>101)</sup>으로 시작(제 1곡)과 끝(제 3곡)에서 강조되고 있다는 점, 그리고 제 1곡에서 제시된 주제적 요소(마디 2-8)가 제 2곡, 제 3곡에서도 반복적으로 활용되고 있다는 점이다. 이 때 제 2곡은 제 1곡의 요소를 동일하게 반복하지만, 제 3곡은 각 음가가 길어지고 일부는 생략되면서 변형된 형태로 반복된다. 아래 표는 이 곡 전체의 유기적 특성을 부여하는 순환주제들이 각각의 악곡에서 등장하는 부분들을 표시한 것이다.

101) 중심음과 주변음에 대한 개념은 2. 화성적 특징에서 자세히 다루도록 하겠다.

[표 6] 각 악곡에서 순환주제가 나타나는 부분

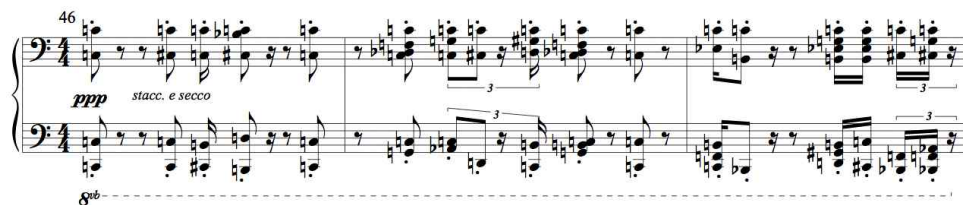
곡	순환주제가 나타나는 위치	마디 수
1	마디 2-8	7
2	마디 46-52	7
3	마디 86-97	12

제 1곡의 마디 2에서부터 시작되는 이 곡의 순환주제는 중심음 C 옥타브로 시작하여 C의 주변음들이 첨가되는 방식으로 전개되다가 마디 8에서 다시 C로 돌아오는 형태를 가진다.

[악보 24] 제 1곡의 순환주제 (마디 2-8)

이렇게 제시된 주제는 제 2곡에서 아래와 같이 재등장한다.

[악보 25] 제 1곡의 주제가 반복되는 제 2곡의 일부 (마디 46-48)



제 3곡에서는 순환주제가 보다 정확한 형태로 재현된다.

[악보 26] 제 3곡의 순환주제 (마디 86-97)



제 2곡과 제 3곡에서 순환주제의 선율 및 화성구조는 동일하게 유지되지만 리듬 및 아티큘레이션, 그리고 프레이징이 변형되면서 이 주제 선율은 다른 음악적 맥락을 보여주게 된다. 특히 제 2곡에서 이 주제는 악곡 중간에 삽입된 형태로 등장하기도 하며, 이 때 제 1곡에 비해 다이내믹이 작고 리듬 또한 매우 짧은 음가로 바뀌어 재현된다. 제 3곡 역

시 여린 다이내믹(*ppp*)과 코랄을 연상시키는 4분음표의 단순한 리듬을 가진 다른 성격으로 나타나고 있음을 확인할 수 있다. 이렇게 리듬과 다이내믹, 음악적 성격은 달라졌지만, 선율과 화음에 의한 동일한 주제가 지속적으로 등장하고 있다는 점에서 이 주제는 순환형식<sup>102)</sup>을 이루는 핵심적 역할을 하는 것으로 분석된다.

이러한 순환주제 외에도, 순환동기 역시 전체 악곡에서 반복적으로 제시된다. 마디 4에서 최초로 등장하는 순환동기는 E♭-B로 된 감4도 음정이며, 이 동기는 내성에 위치해 있으나 상성부의 C가 고정되어 있기 때문에 오히려 내성부의 움직임이 부각되는 효과를 보인다고 할 수 있다. 이 동기는 동일한 음고로 제 1곡 및 제 2곡에서도 나타나며, 제 3곡에서는 음고는 변형되고 음정만 유지된다.

---

102) 순환형식이란 곡의 처음에 제시된 주제적 요소가 이후 악장에서 재등장 하는 것을 말한다. 이 형식의 엄밀한 의미는 악장과 관계없이 처음 시작할 때 제시되었던 부분이 마지막에 되돌아오는 것을 말한다. 하이든의 심포니나 베토벤, 브람스, 엘가의 작품 등에서 나타나는데, 이 작품들의 피날레를 보면 작품의 첫 부분에 나왔던 요소들이 마지막 부분에서 재등장 하는 것을 알 수 있다. 좀 더 일반적인 순환형식의 용어를 설명한다면, 한 악장 내에서만이 아니라 한 악장 이상의 곡에서도 볼 수 있는데, 단순히 닮아 있는 요소들을 제시하는 것이 아니라 여러 악장에서 주제적 연결고리들로 여러 악장들이 서로 유기적인 관계성을 가지며 묶여있는 작품을 이야기 할 때 ‘순환’이라는 용어를 사용한다. 이러한 예들은 수많은 기악곡 소나타, 모음곡 그리고 17세기 초의 칸초나에서도 찾아볼 수 있으며 바흐의 b단조 미사 등 대규모의 종교음악에서 역시 찾아볼 수 있다. 하지만 오히려 18세기에 이르러 이러한 형식은 보케리니의 음악을 제외하고는 거의 찾아보기가 힘들다. 베토벤, 슈베르트, 베를리오즈가 주로 자신들의 작품들을 통해 기초를 놓았고, 이후 멘델스존, 슈만, 리스트, 프랑크가 더욱 활용하게 되면서 순환형식의 꽃을 피웠다. 이러한 순환형식을 통해 보다 주제적 변용의 광범위한 적용이 가능했고, 각각의 악장들이 더욱 지속성을 가질 수 있도록 더 깊은 연결성 고리를 만들었다. 19세기까지 순환형식은 굉장히 일반적인 음악적 구조로서 적용되었다. Hugh Macdonald, “Cyclic form”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, [2016년 2월 3일 접속], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07001>.

[악보 27] 순환동기의 제시 (마디 4)



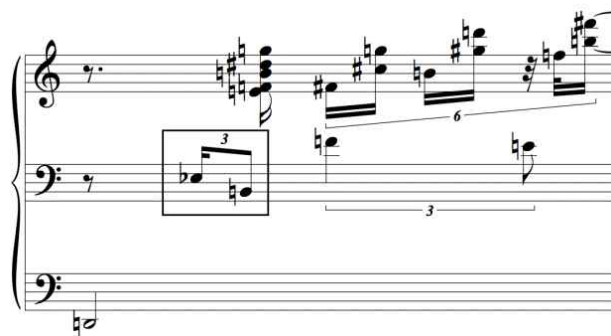
순환동기가 재등장하는 마디 16에서는 화음의 일부로써가 아닌 단독적인 선을 진행으로 제시된다.

[악보 28] 변형된 순환동기 (마디 16)



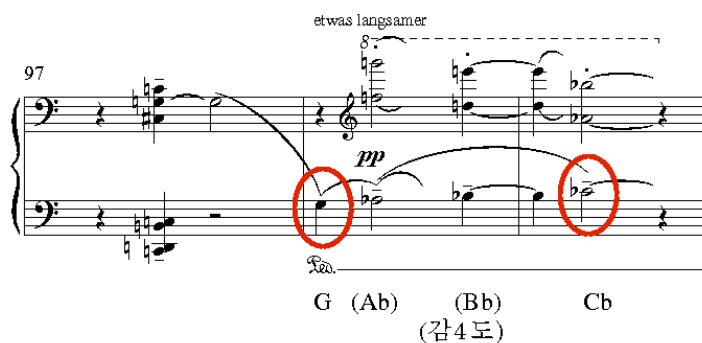
제 2곡의 시작부분에서도 이 동기가 등장하며, 이는 제 2곡 오스티나토 B의 일부로도 사용되었다.

[악보 29] 제 2곡 시작 부분의 순환동기 (마디 18)



마지막으로 제 3곡에서는 감4도 음정이 도약 진행하는 것이 아니라 음정 사이의 음들이 순차 상행을 통해 채워지는 방식으로 변형되었다.

[악보 30] 제 3곡에서 순차진행으로 변형된 감4도 동기 (마디 97-99)



한편 앞서 언급했던 제 1곡의 순환동기(감4도)가 제 2곡에서 순환동기로 나타나는 예를 아래와 같이 살펴보도록 하겠다.

[악보 31] 제 2곡 마디 18-19 일부

위의 악보에서 c부분의 E $\flat$ -B는 제 1곡에서 나타난 오스티나토 베이스 B 중 일부의 원형이다. 또한 하행하는 스케일에서 리듬이 바뀌어 나타난 b부분의 E $\flat$ -D-C-B 유니즌은 c부분에 D와 C가 첨가된 장식적인 형태로 볼 수 있다. 이어서 a부분에 해당하는 E $\flat$ -D $\flat$ -B 역시 c부분이 선율적 변주로 진행된 것이다. 이렇듯 제 1곡 마디 4에서 제시된 주제 선율이 나타나고, 다른 음들은 장식적인 역할을 하며 진행된다는 점을 알 수 있다. 또한 동그라미로 표기된 부분도 마찬가지로 제 1곡 마디 16에서 제시되었고, 제 2곡의 오스티나토 베이스 A로 활용되는 동기이다. 결국 순환동기가 제 2곡에서 활용되는 방식은 감4도의 음정이 기본으로 설정되고, 그 음들의 주변음들이 장식적으로 첨가되면서 변주되는 것으로 볼 수 있다.

이러한 순환동기 및 순환주제 이외에도 제 1곡의 요소들이 전체 곡에서 어떻게 활용되고 있는지 살펴보도록 하겠다. 먼저 제 2곡의 마디 18에서는 두 상성부에서 다섯 개의 소재(아래 악보에서 ①,②,③,④,⑤로 표기함)와 제 2곡의 화음주제(동그라미로 표기함)가 제시된다. 이들은 모두 제 1곡에서 제시되었던 요소들이다. 이 때 가장 아래 성부는 오스티나토 베이스 A가 전개되고, 가운데 성부에서도 역시 제 1곡에서 제시되었던 선율이 나타난다.

[악보 32] 제 2곡의 첫 번째 마디 (마디 18)

먼저 다섯 개의 소재를 각각 구체적으로 살펴보면, ①은 제 1곡 마디 15에서 제시되었던 화음으로, 옥타브의 위치는 다르지만 동일한 음들(E, F, F#, B, D#, G)로 구성되어 있음을 확인할 수 있다.

[악보 33] 제 1곡 마디 15에서 제시된 소재 ①

(E,F,F#,B,E<sup>b</sup>,G)



이어서 소재 ②는 제 1곡 마디 13에서 제시된 화음이 선율로 펼쳐진 형태로 반복된 것을 알 수 있다. 이 음형은 증6화음(G Fr.6)에 F#이 첨가된 구성이다.

[악보 34] 제 1곡 마디 13에서 제시된 소재 ②



(F,C#,G,B,F#)

소재 ③은 제 1곡 마디 9와 마디 17에서 제시된 B 딸림9화음, C# 딸림9화음에 해당하며, 제 2곡에서는 분산된 E 딸림9화음으로 나타나고 있다.

[악보 35] 제 1곡 마디 9의 딸림9화음



[악보 36] 제 1곡 마디 17의 딸림9화음



한편 아래 악보와 같이 제 1곡 마디 17의 마지막 화음에 해당하는 B-E $\flat$  (D $\sharp$ )-F $\sharp$  음은 제 1곡의 마디 2, 3, 4에서 제시되었던 중심음과 보조적 중심음에 의한 장3화음이다. 이 장3화음은 소재 ④에서 변주된 형태로 나타남을 알 수 있다.

[악보 37] 제 1곡 마디 17의 마지막 화음



소재 ⑤는 반감7화음(B $\flat$ -D $\flat$  (C $\sharp$ )-F-G)에 A $\flat$ 이 첨가된 형태이다. 이는 역시 제 1곡 마디 16에서 제시되었던 요소이다.

[악보 38] 제 1곡 마디 16 왼손의 세 번째 음에서 나타나는 화음



지금까지 분석한 바와 같이 이 곡은 표면적으로는 세 개의 개별 악곡으로 분리되어 있지만 하나의 악곡과 같은 성격을 지니고 있으며, 이 세 곡 전체가 유기적인 상관관계 안에서 진행되는 것으로 보인다. 이러한

사실을 통해 이 곡은 형식(외적)에 있어서는 바로크 양식적 성격(샤콘느, 코랄)을, 그리고 내용(내적)에 있어서는 순환적 요소를 토대로 한 낭만주의적 전개 방식을 보여주고 있는 것으로 이해할 수 있다.

중심음 및 주제 선율을 기준으로 한 <피아노작품 5번>의 전체 구조를 요약하면 아래 표와 같다.

[표 7] <피아노작품 5번>의 구조

곡	제 1곡			제 2곡				제 3곡	
마 디	1	2-8	9- 17	18- 42	43-45	46-52	53- 85	86-102	103- 111
내 용	C 옥타브 (중심음)	주제	-	-	C 옥타브 (짧음)	변용된 주제	-	변용된 주제	C 옥타브

## 2. 화성적 특징

### 2.1. 중심음과 주변음

#### 2.1.1. 중심음

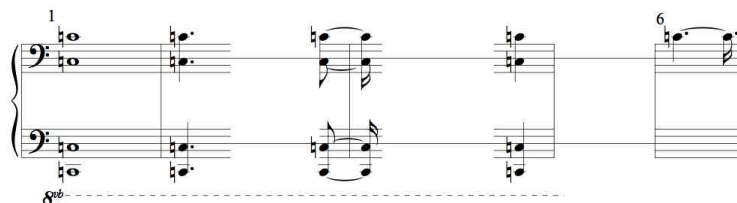
앞서 밝힌 바와 같이 중심음 C는 이 곡 전체의 기준점으로서의 역할을 한다. 이 음은 첫 번째 마디에서 네 옥타브(C1, C2, C3, C4)에 걸쳐서 강하게 제시된다.

[악보 39] 중심음 C의 제시 (마디 1)



세 옥타브에 걸쳐 중복된 중심음 C는 이후에도 반복적으로 나타나면서 강조된다. 곡의 첫 부분인 마디 1-6을 살펴보면 C옥타브가 여러 번에 걸쳐 반복적으로 나타나고 있음을 볼 수 있다.

[악보 40] 마디 1-6에서 반복적으로 나타나는 중심음



제 1곡에서는 이러한 중심음 C의 옥타브, 즉 완전8도 형태 외에도 증8도, 감8도가 자주 나타나는데, 이 음정들의 실제 올림은 옥타브가 아니지만 증8도와 감8도 또한 옥타브의 개념<sup>103)</sup> 안에 포함되는 것으로 간주하였을 때, 이 음정들 역시 옥타브로 분류할 수 있다. 그러므로 이러한 옥타브의 활용은 제 1곡의 단순성을 보여주는 요소가 되기도 하며, 동시에 이 곡 전체를 하나로 묶어주는 요소로 작용하고 있는 것으로 보인다.

한편 중심음 C는 악구의 길이를 결정짓는 역할을 한다. 아래 악보에서 확인할 수 있듯이 마디의 시작 또는 끝에 중심음 C(단음 또는 옥타브)가 나타나면서 악구가 형성되는 것을 볼 수 있다.

103) 옥타브는 음정의 한 가지 유형으로서 그 중에서도 온음계를 바탕으로 했을 때 5개의 온음과 2개의 반음으로 이루어진 음정간격을 기본형으로 말한다. 이것을 완전8도라고 하고 이때, 음정간격이 넓어지거나 좁아질 때 증8도나 감8도라고 하는데 이것 또한 역시 옥타브의 유형이라고 볼 수 있다. 음향적으로 보았을 때 옥타브는 모든 음정들 중에 가장 단순한 형태인데, 가장 단순한 비율에서 비롯된 음정 비율인 진동비율이 2:1이기 때문이다. William Drabkin, "Octave," *Grove Music Online*, Oxford University Press, [2016년 2월 3일 접속], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50054>.

[악보 41] 중심음에 의해 결정되는 악구들 (마디 2-6)

이 곡의 중심음은 마디 6 이후 C에서 C#과 G로 이동하게 된다. 아래 악보에서 C#은 옥타브로, G는 단음으로 제시되어 있는데, G가 단음임에도 불구하고 이를 중심음으로 본 이유는, 이 음이 주변의 다른 음들보다 상대적으로 음가가 길고 C를 기준으로 했을 때 딸림음(Dominant) 관계에 놓여있기 때문이다.

[악보 42] 중심음의 이동

## 2.1.2. 중심음의 기능화성적 관계

중심음 C는 마디 6-8에서 C#과 G로 이동했다가 다시 C로 회귀한다. 이렇게 이동한 중심음들은 C를 으뜸음(Tonic)으로 했을 때, C#(D $\flat$ )은 버금딸림음(Subdominant, sG), G는 딸림음(Dominant)으로 서로 기능화성적 관계<sup>104)</sup> 안에 놓여있음을 알 수 있다.

[악보 43] 중심음의 이동과 상호 관계 (마디6-8)

The musical score shows measures 6, 7, and 8 of a piece in G major. The central tones are C, C#, and G. Below the score, a diagram illustrates the functional relationship of these tones: T (C), sG (C#), D (G), and T (C).

전통적인 기능화성 개념은 특정 기능에 속한 화음에서 다른 기능의 화음으로 연결되어 진행되는 것을 전제로 하며, 그러므로 여기서 중심음들의 관계는 기능화성의 전통적인 개념과 일치한다고 볼 수는 없다. 그

104) 기능화성이란 후고 리만 (Hugo Riemann 1849 - 1919)에 의해서 정립된 화성이론이다. 이 이론의 내용은 조성이라는 범주 안에서 각각의 화음을 세 개의 기능, 즉 토닉, 서브도미넌트, 도미넌트 중 하나로 분류하는 것이다. 예를 들어 ii 화음은 서브도미넌트 기능을 가지고 있으며, 이 이론의 원리에 따르면 조성 안에서 확장된 다양한 불협화음들 역시 세 가지 기능 안에서 설명될 수 있다.

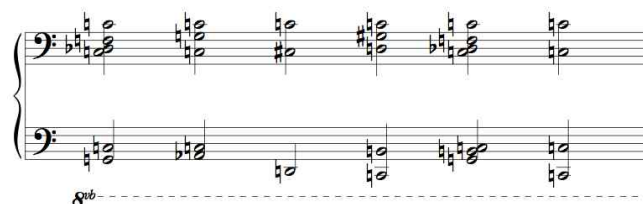
Arnold Whittall, "functional harmony," *The Oxford Companion to Music*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, [2016년 2월 3일 접속], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2730>.

러나 각 음들은 곡 전체의 구조적인 골격을 형성하는 음들이라는 측면에서 볼 때 기능화성적 개념을 부분적으로는 대입해 볼 수 있다고 본다.

### 2.1.3. 주변음

옥타브로 시작된 중심음은 그 주변음<sup>105)</sup>들이 추가되면서 다양한 화음을 구성하며 전개된다.

[악보 44] 주변음을 통해 생성되는 다양한 화음들 (마디 3)

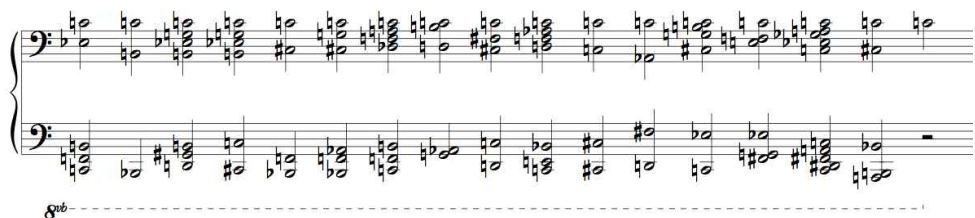


마디 3의 주변음들을 살펴보면 이는 G와 F, A $\flat$ 으로, 이 음들은 G를 중심으로 한 주변음에 해당된다. 마디 4에서는 E를 중심으로 한 주변음이 나타난다.

105) 본고에서 주변음이란 중심음(예컨대 C, G 등)의 상, 하 인접음으로서 장, 단2도 간격의 음들을 지칭한다.



[악보 45] 마디 4에서 나타나는 화음들



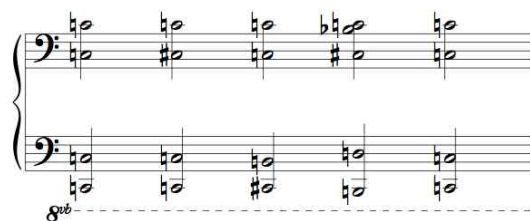
마디 3의 G, 마디 4의 E는 (중심음이 아니라) 중심음 C의 제 3배음, 그리고 제 5배음에 해당된다. 이는 중심음의 배음들을 중요한 위치에서 등장시키면서 중심음 C를 지속시키되, 화성적 결과는 다양하게 보여주는 것으로 분석된다. 그러므로 이 두 음은 기존 중심음 기능의 연장으로서의 ‘보조적 중심음’으로 해석될 수 있다.

## 2.2. 화음의 유형

### 2.2.1. 주변음을 포함한 화음

제 1곡에서 등장하는 화음들의 첫 번째 유형은 앞 절에서 제시한 중심음에 대한 주변음들이 포함되어 형성된 화음이다. 그 예로 마디 2에서 C를 중심으로 한 주변음들, 즉 B $\flat$ , B, C $\sharp$ , D의 조합으로 인해 다양한 화음을 생성되고 있음을 볼 수 있다.

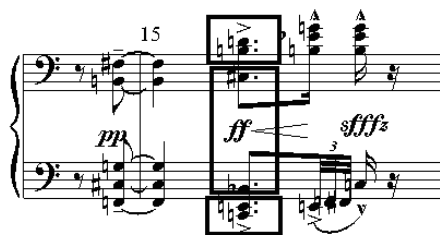
[악보 46] 마디 2의 화음들



## 2.2.2. 3도의 음정을 이용한 화음

제 1곡에서 등장하는 또 다른 화음의 유형으로, 3도 음정을 중첩시킨 화음을 들 수 있다. 그 예로 마디 15의 두 번째 화음을 살펴보면, 아래서부터 C-E, B $\flat$ -C $\sharp$ (D $\flat$ ), B-D음이 중첩되어 나타나며 이 구성음들 간의 반음계적 배치를 통해 불협화적 사운드를 만들어낸다.

[악보 47] 제 1곡 마디 15의 두 번째 화음



3도 음정을 중첩시킨 유형 외에도 전통적인 3도 구성 화음 역시 아래와 같이 다양한 형태로 등장한다.

### 증3화음

[악보 48] 증3화음 (마디 15)



### 증6화음

[악보 49] 증6화음 (마디 5)



### 감7화음

[악보 50] 감7화음 (마디 5)



## 팔림9화음

[악보 51] 팔림9화음 (마디 9)



이러한 다양한 3도 구성화음은 전통적 화음의 유형들이기 때문에, 주변음들로 형성된 화음이지만 여러 개의 3도가 중첩되어 형성된 화음에 비해 상대적으로 협화적 사운드를 발생시킨다.

위에서 살펴본 다양한 화음의 유형들은 다음과 같이 전통적인 요소와 비전통적인 요소로 나눌 수 있다. 전통적인 요소는 중심음과 3도 구성화음에 해당되며, 주변음들이 추가되면서 생성되는 불협화음 및 3도를 반음계적으로 배치하여 발생시키는 불협화적 사운드는 비전통적인 새로운 요소로 분류된다.

### 3. 음향적 특징

이 곡은 오르간적 주법을 통해 스탑 기능을 구현하면서 독특한 음향적인 특성을 보여준다. 제 1곡과 제 3곡에서는 이러한 음향을 더욱 쉽게 찾을 수 있는데, 림은 피아노의 주법을 통해 오르간적 음향을 표현하고자 한 것을 짐작할 수 있다. 또한 그는 자신의 글에서 (오르간을 처음 접했을 때를 회상하며) 피아노와 구별되는 오르간의 매력에 대하여 다음과 같이 밝혔다.

“물론 피아노(Klavier)는 위안을 가져다주는 기구(Trostapparat)의 하나가 되었다. 그러나 나에게는 충분하지 않았기에, 당시 나에게는 [피아노를 대신하여(이하 팔호안의 내용은 필자)] 오르간이 [음악적 표현의] 증대(Steigerung)로 보였다: 엄청나게 다양한 음들이 다루어질 수 있었기 때문인데, 한참 동안 기둥(오르간 파이프)은 소음을 냈다 - 나는 귀에서 들리는 [피아노와 오르간 음향의] 차이를 그대로 느낄 수 있었다.”<sup>106)</sup>

이 곡에서 나타나는 오르간적 음향은 오르간의 악기 구조상의 특징인 스탑<sup>107)</sup>에 의해 중복되는 음 구성이나 그와 관련된 음형으로 구현된

---

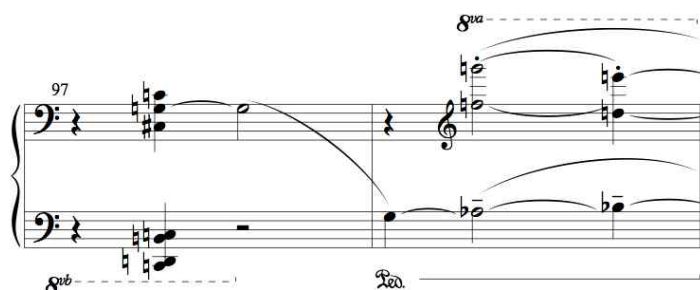
106) Wolfgang Rihm, “Tasten”, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 2, 420.

107) 오르간 파이프의 특정한 구조, 음색, 피치를 보여주는 오르간 파이프들의 배열을 의미하며 파이프의 특정한 열을 제어하는 손잡이나 건반에서의 단을 이야기 할 때에도 스탑이라는 단어를 사용한다. 구조나 음색에 관해서는 오르간 스탑이 4개의 기본적인 집합으로 분류된다. 이 집합의 구성은 오르간 소리를 내는 기본집합, 플루트 소리를 내는 집합, 스트링, 그리고 관악기 소리를 내는 집합이 있다. 스탑을 어떻게 구성하느냐에 따라서 배음이 들리는 방식으로 소리가 나기도 하고 건반을 누르고 있다가 스탑을 넣었을 때 함께 울렸던 스탑에서의 배음이 사라지는 효과도 나타낼 수 있다.

Peter Williams and Barbara Owen, “Organ stop”. *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press, [2016년 2월 3일 접속] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20446>.

다. 림은 다음의 두 가지 기법을 사용하였는데, 첫 번째는 두 개 이상의 음들을 동시에 울렸다가, 한 음만 남기고 나머지는 건반에서 손을 떼면서 남겨진 한 음의 소리만 울리게 하는 기법이다. 이에 대한 예로 제 3곡의 마디 97-98에서 G가 남게 되는 부분과 제 1곡의 마디 10에서의 *pp*부분을 들 수 있다.

[악보 52] 오르간적 음향을 위한 기법 1 (제 3곡 마디 97-98)

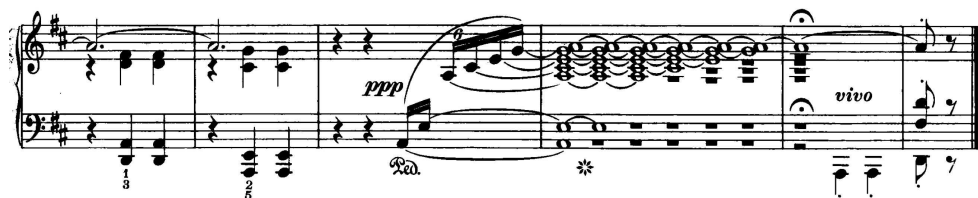


[악보 53] 오르간적 음향을 위한 기법 2 (제 1곡 마디 10)



이렇게 화음을 먼저 연주하고 이 중 한 음만 남기는 기법은 과거의 작품에서도 찾을 수 있는데, 대표적인 예로 슈만의 <나비>(Pappillon)를 들 수 있다. 그러나 슈만의 예는 오르간적인 음향의 효과보다는 잔향을 듣기 위한 기법이었을 것으로 판단된다.

[악보 54] 슈만, <나비>의 마지막 악장 Finale의 최종종지



두 번째는 오르간에서 스탱으로 추가되는 음정인 8도, 5도, 3도가 더해지는 기법이다. 제 1곡 첫 마디의 C옥타브나, 제 2곡에서 오스티나토 베이스가 반복되면서 점차 옥타브가 더해지는 부분을 예를 들 수 있으며, 아래 예시는 제 1곡 마디 12의 첫 번째 화음에 해당한다.

[악보 55] 오르간적 음향을 위한 기법 3 (마디 12)



“코랄과 같이”라는 부제를 포함하고 있는 제 3곡은 텍스처의 특징으로 인한 주제 부분의 단순한 리듬적 성격뿐만 아니라 여기에 페달의 울림을 이용하여 자연스러운 오르간 음향을 구현하는 것을 확인할 수 있다.

## 4. 작품에 대한 논의

지금까지 림의 <피아노작품 5번>을 구체적으로 분석해 본 결과, 이 곡의 중요한 특징들 중 하나는 ‘전통적 요소’로 분류되는 몇 가지 요소들에 의해 악곡 전체가 운용되고 있다는 사실이다. 이러한 전통성은 다음의 세 가지 영역에서 드러난다.

첫 번째는 다양한 전통적 형식(또는 양식)의 차용이다. 앞서 살펴본 바와 같이 5번의 제 1곡은 2부형식, 제 2곡은 샤콘느, 그리고 제 3곡은 코랄과 유사한 양식적 특징을 보인다. 이러한 개별적 형식 외에도 제 1곡의 일부가 제 2곡과 제 3곡에서도 등장하면서 악곡 전체가 순환구조<sup>108)</sup>로 구성되었다는 점에서도 형식적인 전통성을 발견할 수 있다.

두 번째는 중심음의 제시와 그 역할이다. 마디 1에서 강하게 등장하는 중심음 C는 주변음들과 함께 반복되다가 이후 C#(D♭)과 G로 이동하며 다시 C로 돌아오게 된다. 이렇게 제시된 중심음들 간의 관계는 T-S-D-T라는 기능화성적 관계 안에서 설명되며, 각각의 음들은 악곡 전체의 기동으로서의 역할을 하는 것으로 파악된다. 이러한 중심음의 제시와 구조적 역할에 대한 강조는 특정 조성 안에서 반복되는 딸림음이나 으뜸음에 의해 악곡의 구조가 확립되는 전통적 구성방식과 유사한 것으로 볼 수 있다.

---

108) 림은 피아노를 위한 첫 작품인 <피아노작품 1번>(1970)이 <피아노작품 5번>과 깊은 연관성을 가지고 있다고 언급하였다. 그의 <피아노작품 1번>은 일정한 틀에 얽매이지 않는 자유로운 형식 안에서 발전되어 나가며 이러한 자유로움을 통해 불확실함(Verunsicherung)이 표현된다고 한다. 작곡가 스스로 언급하기를, 이러한 표면을 들여다보면 모든 것이 구조화되어 있고, 반복구(Refrain), 삽입구(Einschübe), 연결구(Bezüge)를 통해 음악적 요소와 재료들이 이쪽저쪽으로 가로질러 교차(hin und quer und kreuz)되어 나타난다고 설명하고 있으며, 이러한 작곡 기법은 이후 특히 <피아노작품 4번>과 <피아노작품 5번>에서도 동일하게 적용되어 나타난다고 하였다. Wolfgang Rihm, “Tasten” *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Ulrich Mosch(edited), Bd. 2, Winterthur 1997, 420.



마지막으로 림은 악곡 전반에 피아노라는 악기를 통해 오르간 음향을 구현하는 주법을 활용하였는데, 이는 이미 이전 작곡가들에 의해서 종종 사용되었던 아이디어이며 이 역시 전통적 요소 중 하나의 유형으로 설명될 수 있다.

이러한 세 가지 전통적 요소들과 함께 발견되는 이 곡의 또 다른 특징들 중에서 특정 지시어의 사용은 매우 주목할 만하다. 대표적인 예로 마디 1에서 중심음의 제시 방법에 있어 림은 페달을 사용하여 긴 시간동안 지속하라는 지시어를 통해 이 음을 강조하고 있고, 이를 통해 비정상적으로 길게 유지되는 한 마디로 인해 결과적으로 제 1곡 전체의 비율이 매우 독특하게 나타나게 된다.

림은 이러한 지시어의 사용을 통해 악곡에 단순한 음향적 효과를 부여하는 것을 넘어, 피아노라는 악기가 연출할 수 있는 표현의 가능성(타악기적 음향, 넓은 스펙트럼 내에서의 섬세한 다이내믹의 표현 등)을 최대한으로 보여주고자 하였다. 이러한 장치들은 음악의 극적인 면모를 강하게 부각시키며, 동시에 연주자에게 있어 보다 화려한 기교와 다양한 해석 가능성을 제공하는 중요한 요소로 작용하는 것으로 볼 수 있다.

## IV. 피아노작품 7번

<II 장 작곡가 림의 음악세계>에서 살펴본 바와 같이 1980년대에 들어서 림은 작품을 구성하는데 있어 이전보다 더욱 절제되고 간결한 특성에 중점을 두게 된다. 이 작품을 통해 그의 ‘새로운 단순성’ 양식은 더욱 견고하게 드러나는 것을 발견할 수 있다. 총 일곱 개로 구성된 <피아노작품> 중 마지막으로 작곡된 이 곡은 총 210마디로 구성되어 있으며, 연주시간은 대략 10분이 소요된다.<sup>109)</sup> 먼저 이 곡의 구조를 살펴본 후 리듬, 화성, 선율 등을 토대로 세부적인 분석을 하도록 하겠다.

---

109) 음반정보: Wolfgang Rihm, Klavierstück Nr. 7. Markus Bellheim. NEOS 10717/18.; Wolfgang Rihm, Klavierstück Nr. 7. Bernhard Wambach. KAIROS 0012372KAI.

## 1. 구조

이 곡은 반복되는 하나의 섹션과 개별적인 특성을 가지는 몇 개의 섹션들, 그리고 연결구와 코다로 구성되어 있다.

[표 8] <피아노작품 7번> 의 구조

구분	마디
A	1-50
연결구	50-53
B	53-64
A'	65-79
연결구	79-81
C	82-88
연결구	89-93
B'	94-106
A''	106-131
D	132-158
C'	158-167
E	168-171
F	172-181
A'''	181-183
G	184-194
B''	195-203
Coda	204-210

각 섹션들의 주요 특징들을 요약하면, 리듬 모티브의 반복으로 이루어진 섹션 A(리프레인), 선율 모티브에 해당하는 섹션 B, 두 가지 단순한 리듬형이 반복되는 섹션 C, 그리고 섹션 A, B, C의 요소가 혼재되어 나타나는 섹션 D, 수직적 화음이 불규칙한 리듬으로 연타되는 섹션 E, 화

성 모티브에 의한 섹션 F, 긴 시간의 정적을 포함하는 섹션 G, 그리고 이러한 각각의 섹션들을 이어주는 연결구 및 코다로 나뉜다.

위에서 설명한 일곱 개의 섹션 각각의 음악적 특성을 다음 악보들을 통해 명확하게 제시한다.

[악보 56] 섹션 A: 리듬 모티브의 반복 (마디 1)

리듬 모티브

1

*sfz* *ppp* *ppp* *ppp* *sim.*

Gb G

[악보 57] 섹션 B: 선율 모티브의 등장 (마디 53-59)

선율 모티브

53

*sfz* *pp (marc.)* *cresc.* *sfz*

*sfz* *cresc.* *sfz*

[악보 58] 섹션 C: 두 가지 단순한 리듬의 반복 (마디 85-88)

[악보 59] 섹션 D: 섹션 A,B,C의 혼재 (마디 146-152)

섹션C의 요소

섹션A의 요소

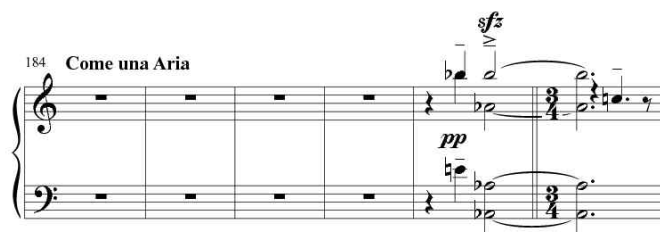
섹션B의 요소

[악보 60] 섹션 E: 수직적 화음의 불규칙한 리듬연타 (마디 169-170)

[illegible]

[악보 61] 섹션 F: 3도구성화음을 통한 협화적 사운드의 등장 (마디 176-179)

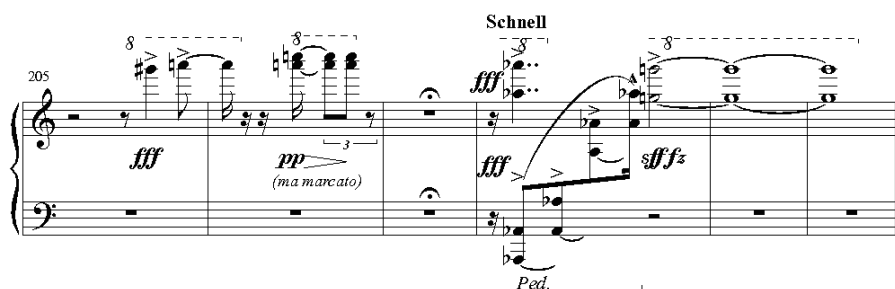
[악보 62] 섹션 G: 긴 시간의 정적 (마디 184-189)



[악보 63] 트릴의 요소가 포함된 연결구 (마디 80-81)



[악보 64] 코다 (마디 205-210)



이 곡의 가장 큰 특징은 리듬과 선율, 그리고 화성에 해당되는 세 개의 모티브가 제시되고 있다는 점인데, 이 모티브들은 모두 지극히 단순한 형태로 이루어져 있고, 이들은 각각 다양한 변형 형태로 곡 전반에 걸쳐 반복된다. 또한 이 모티브들은 악곡의 전체 구조를 결정지을 뿐만 아니라, 변형과 발전을 통해 악곡을 진행시키는 직접적인 역할도 하고 있다.

특히 리듬 모티브는 하나의 섹션 전체를 지배할 정도로 큰 비중을 지니며 반복된다. 이 섹션은 악곡 전체에서 지속적으로 순환되고 있으며, 그러므로 이는 전통적인 형식 중 하나인 론도 형식의 ‘리프레인’에 해당된다고 볼 수 있다. 전통적인 론도의 경우, 대부분 선율 주제가 리프레인을 결정지었다면, 이 곡에서는 리듬 모티브에 의한 음형이 선율적 주제를 대신해 리프레인의 요소로 작용되고 있다는 것이 특징이다.

리프레인에 해당하는 이 섹션 A는 다음과 같이 각각 동일한 리듬 모티브로 시작된다.

[악보 65] 섹션 A(리프레인)가 제시되는 마디 1



섹션 A는 역행 부점리듬형(리듬 모티브)과 함께 제시된다.



[악보 66] 섹션 A'(리프레인)가 등장하는 마디 65



섹션 A'는 리듬 모티브의 원형과 변형이 기본단위인 한 박(♩) 안에서 새로운 리듬형으로 등장하며 여섯잇단음표가 첨가되었다.

[악보 67] 섹션 A''(리프레인)가 등장하는 마디 106




섹션 A'' 역시 리듬 모티브의 원형과 변형된 리듬 모티브가 기본단위 안에서 전개되며, 다섯잇단음표가 첨가되었다.

[악보 68] 섹션 A'''(리프레인)가 등장하는 마디 181



섹션 A'''는 리듬모티브의 원형과 함께 16분음표가 첨가되어 나타난다.

위 악보에서 볼 수 있듯이 각 리프레인마다 리듬 모티브의 음고는 상이하게 구성되어 있지만, ‘부점리듬의 역행(  )’으로 정의되는 리듬 모티브의 형태는 동일하며, 이 리듬 모티브는 이후 각 리프레인별로 변형된 형태로 전개되면서 원형의 리드미컬한 특성을 지속시킨다. 또한 A'''와 같이 변형된 리듬 모티브가 등장하기도 하는데, 이에 대해서는 다음 절에서 보다 자세히 살펴보도록 하겠다.

## 2. 리듬

### 2.1. 리듬 모티브

마디 1에서 처음으로 제시되는 리듬 모티브는 ‘부점리듬의 역행’에 해당되며, 이는 리프레인을 구성하는 유일한 요소이다. 이 모티브는 한 박(즉 4분음표 음가)안에서 한 개의 16분음표와 점 8분음표가 각각 하나씩 차례로 등장하는 구성을 보여준다.

[악보 69] 리듬 모티브의 원형



이 원형의 기본 단위가 되는 한 박을 4개의 16분음표로 분리하였을 때, 강박에 해당되는 첫 번째 16분음표는 *sfffz*의 강한 다이내믹인 반면, 약박에 해당되는 점8분음표는 *ppp*의 여린 다이내믹으로 음량의 극단적인 대조를 이루고 있다. 특별히 립은 이러한 다이내믹 상의 특징을 강조하기 위해 두 번째 음이 항상 첫 번째 음의 그림자와 같이 나타나도록 연주하라고 지시하고 있다.<sup>110)</sup> 이러한 역행 부점의 리듬은 마치 재즈에서 주로 사용되는 리듬과도 유사하다고 볼 수 있다.

110) Dynamik sehr extrem! Die zweite Note immer wie ein Schatten der ersten.

매우 극단적인 다이내믹으로! 두 번째 음은 항상 첫 번째 음의 그림자와 같이 연주하십시오.

## [악보 70] 리듬 모티브의 제시 (마디 1)

리듬 모티브

1

ppp ppp ppp sim.

Gb G

## 2.2. 리듬 모티브의 다양한 유형

리듬 모티브의 원형은 이 곡 전반에서 다양한 형태로 변형되어 나타난다. 변형되는 유형은 크게 두 가지로 나눌 수 있는데, 이는 원형의 기본 단위인 한 박(4분음표)을 기준으로 했을 때, 이 기본 단위 안에서 리듬형이 변형되는 경우(유형 A)와 리듬형 자체의 변화로 인해 기본단위가 변형되는 경우(유형 B)이다. 이러한 두 가지 유형에 각각 리듬모티브의 변형 형태가 세부적으로 다시 나뉘게 되는데 이를 표로 정리하면 다음과 같다.

[표 9] 리듬 모티브의 다양한 유형

유형	A (기본단위( ♩ )유지)	B (기본단위 변형)
형태	① 강박의 위치 변화 ② 새로운 리듬형 ③ 역행	① 기본단위의 축소(ex. ♩.) ② 기본단위의 확대(ex. ♩ + ♩)

## A-1. 삽입된 음가로 인한 강박의 위치 변화

리듬 모티브 원형의 기본 단위인 한 박을 네 개의 16분음표로 나누었을 때, 아래와 같이 강박은 제 1박에 해당된다.

[악보 71] 리듬 모티브의 원형 (마디 1)

리듬 모티브

1

*sfz ppp sfz ppp sim.*

Gb G

제 1박에서 지속적으로 등장했던 강박은 마디 7에서 갑작스러운 8분음표의 삽입으로 인해 제 3박으로 이동하게 된다.

[악보 72] 삽입된 음가로 인한 강박의 위치 변화 (마디 7-8)

리듬 모티브

7

8분음표의 삽입

*p sfz ppp ppp sfz ppp*

마디 7에서 리듬 모티브는 음가(8분음표)의 삼입으로 인해 밀려났지만 이 마디의 마지막 16분음표와 다음 마디의 첫 8분음표가 붙임줄로 연결되면서 원형은 유지된다.

## A-2. 음의 반복으로 인한 새로운 리듬형의 형성

마디 4에서는 원형의 기본 단위인 한 박의 길이 안에서, 이전 음과 동일한 음(F#)이 반복되면서 부점리듬의 역행이었던 리듬형의 원형이 변형된 모습을 보인다. 뿐만 아니라 다이내믹이나 아티큘레이션 역시 원형과 다르게 표기되어 있다.

[악보 73] 음의 반복으로 인한 리듬의 변형 (마디 4)



이러한 변형을 원형으로 가정한다면 아래와 같은 형태가 될 것이다.

[악보 74] 마디 4의 변형을 원형으로 가정한 형태



### A-3. 리듬 모티브 원형의 역행

마디 2에서는 8분음표와 16분음표가 이음줄로 묶여 점8분음표 음가를 나타내고, 뒤이어 16분음표 음가가 따라 나오는 변형이 나타난다. 이는 곧 부점 리듬형이며, 리듬 모티브의 원형이 부점리듬의 역행이므로 이는 원형에 대한 역행으로 볼 수 있다. 음가 자체의 역행 뿐 아니라 각 음에 부여된 다이내믹이 여린 것(*mp*)에서 강한 것(*sfz*)으로 진행되고 있다는 점에서, 다이내믹 역시 원형에서 역행되었음을 알 수 있다.

[악보 75] 리듬 모티브가 역행된 형태 (마디 2)



이러한 변형을 원형으로 가정한다면 아래와 같은 형태가 될 것이다.

[악보 76] 마디 2의 변형을 원형으로 가정한 형태



이러한 역행(부점리듬)은 마디 29, 마디 32, 마디 33에서도 찾을 수 있다.

[악보 77] 리듬 모티브의 역행형 1 (마디 29)



[악보 78] 리듬 모티브의 역행형 2 (마디 32-33)



지금까지 리듬 모티브의 원형이 한 박 단위를 유지하면서 변형되는 유형 A를 살펴보았다. 다음은 유형 B에 해당하는, 리듬 모티브의 변형으로 인해 한 박 단위가 변형되는 경우를 음가가 ‘단축’된 유형과 ‘확대’된 유형 두 가지로 살펴보도록 하겠다.



## B-1. 음가의 단축

마디 68에서는 제 1박에서 16분쉼표가 삽입되면서 기존의 점8분음표 음가는 8분음표로 단축되었다. 이로 인해 리듬 모티브의 기본단위에 해당하는 하나의 박, 즉 16분음표 4개가 3개로 줄어든 것을 확인할 수 있다.

[악보 79] 쉼표의 삽입으로 인해 변형된 리듬형 (마디 68)



또한 마디 25에서는 모티브가 16분음표 2개의 음가 안에서 구성되어 기본단위가 한 박에서 절반으로 단축되었고, 부점리듬의 역행인 리듬 모티브의 원형이 셋잇단음표 리듬으로 변형되면서 두 음(A♭-F, A-E♭) 사이의 비율이 1:3에서 1:2로 조정되었음을 알 수 있다.

[악보 80] 리듬의 단축 (마디 25)



## B-2. 음가의 확대

마디 2-3에서 나타나는 리듬은 16분음표 뒤에 나오는 원래의 점8분음표가 4분음표로 연장되어 있다. 이는 16분음표 5개에 해당하는 음가이다.

[악보 81] 음가의 확대 (마디 2-3)



지금까지 첫 마디에서 제시된 리듬 모티브 기본단위가 유지되거나 또는 변형되는 두 가지 유형 안에서 모티브 원형이 다양하게 변형되는 예시들을 살펴보았다. 이러한 모티브의 변형은 그 자체로 이 곡의 흐름을 불규칙하게 만드는 요소로서 작용하고 있지만, 이러한 현상 외에도 모티브가 반복되는 사이사이에 갑작스럽게 삽입되는 음들로 인해 규칙적인 흐름이 깨지고 자극을 주는 결과들을 만들어 간다.

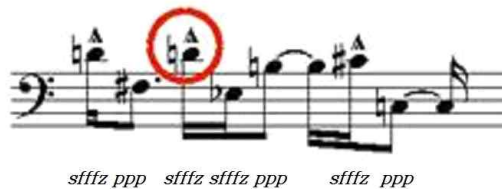
악곡의 규칙적인 흐름은 이러한 모티브의 변형뿐만 아니라 음가의 삽입으로 인해 방해되기도 하는데, 앞서 살펴보았던 마디 7의 8분음표 삽입이 대표적인 예시이다.

[악보 82] 8분음표의 삼입 (마디 7)



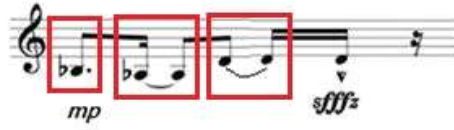
마디 28의 경우 16분음표가 삼입되고, 게다가 이 음가에 강한 다이내믹이 동일하게 지시되고 있다. 즉, 원형 모티브의 다이내믹의 규칙적인 패턴은 ‘강-약’인데, 강한 다이내믹이 붙은 16분음표의 삼입으로 인해 ‘강-약-〈강〉-강-약’으로 패턴이 깨지게 되는 것이다.

[악보 83] *sffz*가 표기된 16분음표의 삼입 (마디 28)



마디 2에서는 두 개의 점8분음표(B $\flat$ , A $\flat$ )가 연속적으로 삼입되면서 패턴의 흐름을 방해한다.

[악보 84] 음가의 연속적인 삽입 (마디 2)



이와 유사한 첨가음가의 삽입은 작곡가 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)의 작품 <시간의 종말을 위한 4중주(Quatuor pour la fin du temps pour Violon, Clarinette en si bémol)>(1941) 중 6악장 <일곱대의 트럼펫을 위한 광란의 춤(Danse de la fureur, pour les sept trompettes)>에서도 찾을 수 있다. 이 곡에서 메시앙은 16분음표의 삽입으로 인해 일정하지 않은 리듬을 전개시키며, 모든 성부(악기)는 동일한 음과 음가로 구성되어 있다.

[악보 85] 메시앙의 <시간의 종말을 위한 4중주> 6악장의 마디 1-3

Quatuor pour la fin du temps (1941)  
6. Danse de la fureur, pour les sept trompettes.

A Dédidé, vigoureux, granitique, un peu vif (♩=176 env.) O. Messiaen

Violon  
ff

Clarinette en Si  
ff

Violoncelle  
ff

Piano  
Dédidé, vigoureux, granitique, un peu vif (♩=176 env.)  
ff non legato martelé

첨가음가



[악보 87] 마디 1의 강박에 해당되는 음들



이 때 첫 세 개의 음은 e b 단3화음이 분산된 형태이다.

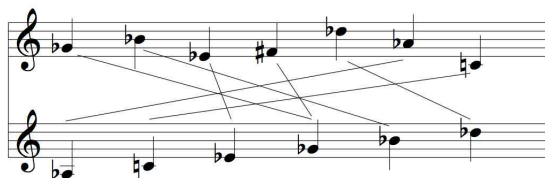
[악보 88] 마디 1의 첫 세 개의 음



e b 단3화음 모티브는 마디 173에서부터 나타나는 E b 장3화음에 대한 예시(豫示)이다. e b 단3화음과 E b 장3화음은 서로 화음의 성질이 다르지만, 조성음악에서 때때로 발견되는 주제선율의 장·단조 상호교환이 이 경우와 동일한 것으로 간주될 수 있으므로 E b 을 근음으로 하는 이 두 화음은 하나의 개념으로 해석된다.

한편 마디 1의 첫 일곱 개의 음들은 아래 악보와 같이 3도 간격으로 재배치가 가능하며, 이는 이 곡 전체에서 사용되는 다양한 3도구성 화음의 토대가 된다고 볼 수 있다.

[악보 89] 마디 1의 첫 일곱 개의 음과 이를 3도 간격으로 재배치한 형태



이 일곱 음들을 제외한 마디 1의 나머지 음들은 다음과 같다.

[악보 90] 마디 1의 나머지 음들



이 음들을 한 옥타브 안에서 재배치하면 다음과 같다.

[악보 91] 한 옥타브 내로 재배치한 음들



이 음들의 구조를 살펴보면 반음계적으로 상행하는 두 성부가 각각 분리되어 진행되는 것을 발견할 수 있다. 아래 성부 B에서 시작해서 C, C#, D로 상행하고, 윗 성부는 E $\flat$  (D#)에서 출발하여 E, F, F#에 도달한다. 이 두 성부의 주요 음들, 즉 B-D#-F#은 또 하나의 3화음으로 구성된다.

[악보 92] 각 음들 간의 구조



### 3.2. 3도구성화음

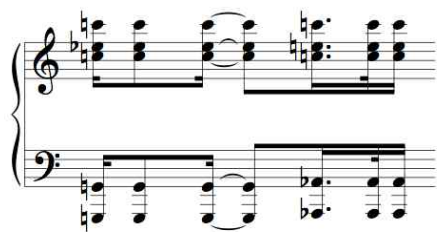
화성 모티브인 단3화음뿐만 아니라 다양한 3도구성화음이 이 곡 전반에서 사용되고 있다. 우선 장3화음 또는 딸림7화음과 같이 협화적 사운드를 발생시키는 3도구성화음의 기본형이 존재하고, 이 기본형들이 수직적으로 중첩된 복화음 형태가 제시된다. 먼저 전통적 화음 개념에 속하는 3도구성화음의 기본형부터 살펴보도록 하겠다.

#### 3.2.1. 3도구성화음의 기본형

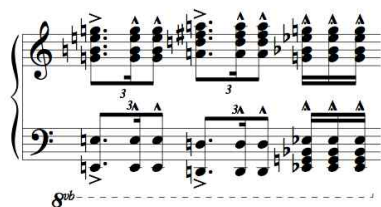
3도구성화음의 기본형은 크게 3화음과 7화음으로 나눌 수 있고, 이 곡에서 사용되는 3화음에는 장3화음, 단3화음, 증3화음이, 그리고 7화음에는 딸림7화음, 감7화음이 포함된다. 다음은 다양한 3화음의 유형들이다.



[악보 93] 단3화음에서 증3화음으로의 진행 (마디 172)



[악보 94] 3화음의 진행 (마디 175)



다음으로는 7화음의 기본유형인 딸림7화음과 감7화음을 살펴보도록 하겠다. 먼저 딸림7화음이 나타나는 부분으로 마디 146(두 번째 박)에서는 A♭ 딸림7화음이 3전위형으로, 마디 180(세 번째 박)에서는 B딸림7화음과 C딸림7화음의 1전위형이 나타난다.

[악보 95] A♭ 딸림7화음의 3전위형 (마디 146)



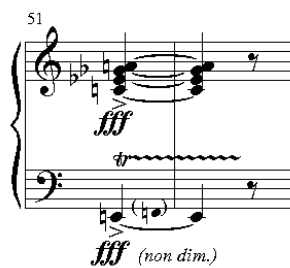
[악보 96] B딸림7화음과 C딸림7화음의 1전위형 (마디 180)

한편 감7화음은 첫 번째 연결구에 해당하는 마디 51(네 번째 박)과 마디 53(여섯잇단음표)의 오른손에서 A감7화음의 1전위형으로 나타난다. 이 화음은 두 번째 연결구에 해당하는 마디81(세 번째 박)에서도 재등장하면서 주요한 3도구성화음으로 간주된다.

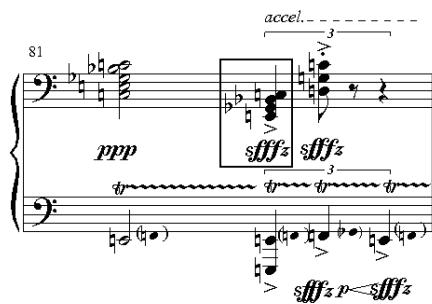
[악보 97] 마디 51,53,81에서 나타나는 A감7화음의 1전위형



[악보 98] 첫 번째 연결구에 제시된 감7화음 (마디 51)



[악보 99] 두 번째 연결구에 제시된 감7화음 (마디 81)



한편 앞서 살펴본 옥타브 음정이 주변음으로 인해 확장된 것과 같이 3도 구성화음들도 그 주변음으로의 이행을 통해 변형되기도 한다. 그 예로 마디 170의 두 번째 박을 살펴보면 1전위형의 B딸림7화음이 나타나고, 세 번째 박의 두 번째 화음은 1전위형의 D딸림7화음으로 나타난다. 그 사이에는 D♭증장7화음이 나타나고 있는데, 이는 D♭딸림7화음의 5음과 7음이 반음씩 위로 변화되어 나타난 7화음이다. 이 화음은 B 딸림7화음에서 D 딸림7화음로 진행하면서 그 사이에 나타난 주변음에 의한 화음으로, 오른손에 위치한 D♭은 C♯의 이명동음으로 B와 D사이에 위치한 주변음으로 볼 수 있다. 왼손에서 나타나는 F 또한 E♯의 이명동음으로 1전위되어 나타난 B딸림7화음의 베이스인 D♯과 1전위되어 나타난 D딸림7화음의 베이스인 F♯의 주변음인 것을 알 수 있다.

[악보 100] 주변음들로 변화된 음들에 의해 형성된 화음 (마디 170)



### 3.2.2. 화성 모티브의 재현

이 곡에서 사용된 3도구성화음은 다른 요소와 함께 제시되었던 앞부분과는 달리 양손이 동일한 리듬으로 음을 채워 연타(호모포닉한 텍스처)하면서 이 곡 전체의 클라이맥스를 이룬다. 마디 173에서 처음으로

등장하는 E♭ 장3화음은 앞서 제시된 화성 모티브의 재현이다. 이 클라이맥스의 E♭ 장3화음은 이전의 모든 화음들이 전개되는 발전적인 화성 진행의 종착지의 역할을 한다. (이 E♭ 장3화음은 곡의 시작에서 e♭ 단3화음의 구성음이 분산된 형태로 제시된다.) 이렇게 재현되어 나타난 화성 모티브는 몇 마디 동안 길게 강조되면서 곡 전체에 있어서 이질적인 요소(불협화-협화)로 작용하고 결국 이는 이 곡의 클라이맥스로 강조된다. 이러한 장3화음은 곡 전체에서 다양한 3도구성화음의 종착지로서의 역할을 하는 매우 중요한 부분이라고 할 수 있다.

화성 모티브가 재현되는 이 부분을 브로드스키(Seth Brodsky)는 베토벤의 승리의 소리로 비유하여 설명한다. 우선 그는 E♭ 장3화음의 등장이 이 곡에서 진행되던 흐름과 매우 상반되는 것으로 보고 있다. 즉 *fff*의 강한 다이내믹의 지속, 그리고 리듬 모티브에서 제시되었던 그림자와 같은 요소가 아닌 강한 악센트를 통해 최종적으로 부점리듬에 이르는 것이다. 이러한 전개 과정을 그는 베토벤의 <함머클라비어 소나타>(Sonate für Hammerklavier) 1악장의 첫 부분에 해당하는 화음(B♭ 장3화음)과 4악장의 푸가로 진입하기 전의 화음(A장3화음), 그리고 <피아노 협주곡 5번>(Klavierkonzert Nr. 5) 1악장 전개부의 우리와 같은 소리로 치닫는 클라이맥스 부분 등에 빗대어 묘사하며, 그리하여 화성모티브, 즉 E♭ 장3화음의 재현을 ‘영웅’(Eroica)의 행동(또는 등장)과 동일시하고 있는 것이다.<sup>111)</sup>

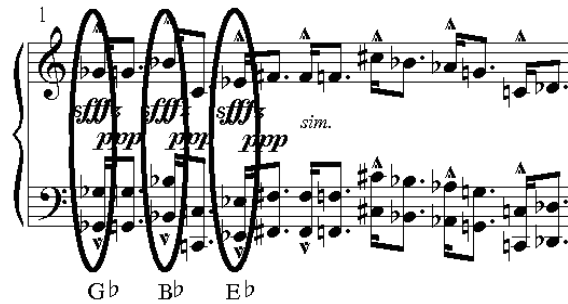
---

111) Brodsky, S. “Utopian Strain: Ambivalent Absolutes in European Composition, 1968-2001.” Ph.D. Diss., University of Rochester, 2007, 228-229.

[악보 101] E♭ 장3화음으로 재현되는 화성 모티브 (마디 173)



[악보 102] 화성 모티브의 원형 (마디 1)

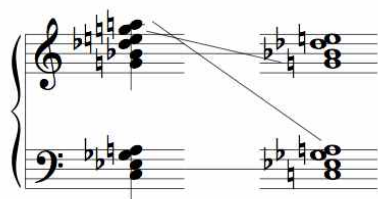


### 3.2.3. 수직적 중첩으로 인한 복화음

3도구성화음들은 주변음으로 인해 변형될 뿐만 아니라 중첩되어 복화음의 형태로 변형되기도 한다. 먼저 감7화음의 중첩을 살펴보도록 하겠다. 마디 180의 마지막 박에서 나타나는 화음은 복잡하게 보이지만, 실

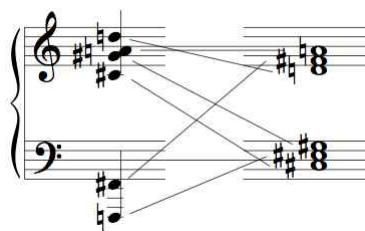
제로는 두 개의 감7화음이 중첩되어 나타난 복화음이다. 화음 중 왼손의 음들은 A감7화음이며 오른손의 음들은 E감7화음에 두 개의 감7화음 구성음 중 음 하나씩인 G와 A가 중복되어있다.

[악보 103] 중첩되어 나타나는 감7화음 (마디 180)



이어서 장3화음의 복화음 또한 나타나는 것을 볼 수 있다. 마디 135에서는 장3화음 두 개가 중첩되어 나타나는데, 이는 뒤에서 나타날 장3화음을 암시하는 요소이기도 하다.

[악보 104] 중첩되어 나타나는 장3화음 (마디 135)



이러한 전통적인 화음의 대표적인 형태인 3도구성화음의 사용은 이 곡에서 불협화에서 협화로의 ‘해결’의 느낌이 아닌 이질적인 요소로 작용하여 더욱 부각된다. 그 이유는 각각의 복화음을 수평적으로 펼쳐보았을 때 반음관계, 즉 다수의 단2도 관계에 놓인 음정들이 동시에 울리면서 결국에는 불협화 사운드로 발생되기 때문이다. 결론적으로 3도구성화음 자체는 전통적인 요소이지만, 이 곡에서는 다양한 변용으로 인해 이 곡 전반을 지배하는 불협화 사운드의 핵심요소로 사용되고 있는 것으로 분석된다.

### 3.3. 옥타브와 그 주변음들로 생성된 불협화음

옥타브는 주로 이 곡의 리프레이ンを 결정짓는 리듬 모티브와 함께 등장한다.

[악보 105] 기본음정으로서의 옥타브 (마디 1)



이는 이 곡 전반에 걸쳐서 나타나는 기본 음정으로, 이 음정에 점차 주변음들이 추가되면서 다양한 불협화음의 형태로 확장된다.



[악보 106] 옥타브(유니즌)에서 주변음이 확장된 예 (마디 27)



또한 주변음에 대한 주변음이 추가로 덧붙여지기도 한다.

[악보 107] 주변음에 대한 주변음의 추가 (마디 30)



이러한 방식으로 기본 음정인 옥타브는 주변음들로 인해 화음의 형태로 점차 확대되고, 결국 주변음으로 인해 불협화의 정도가 조절되는 것으로 분석된다.

#### 4. 선율 모티브

선율 모티브는 마디 1의 처음 네 음에 해당하는 G $\flat$  (F $\sharp$ )-G-B $\flat$ -C이며, 각각의 음들은 단2도(F $\sharp$ -G), 단3도(G-B $\flat$ ), 단7도(B $\flat$ -C)의 음정 관계를 이루고 있다. 이 선율 모티브는 네 음(G $\flat$ , G, B $\flat$ , C), 또는 세 음(G $\flat$ , G, B $\flat$ )으로 곡 전반에 걸쳐 변형되면서 나타난다.

[악보 108] 네 개의 음으로 제시된 선율 모티브 (마디 1)



G $\flat$ , G, B $\flat$ , C

선율 모티브는 마디 53의 마지막 셋잇단음표에서 재등장하며, 이 셋잇단음표를 시작으로 마디 61까지 이전에는 볼 수 없었던 긴 프레이즈의 선율 안에서 주제적인 요소로 활용되고 있다. 이 때 왼손에서는 트릴이 배경적(장식적)인 요소로 나타나며 선율 모티브를 더욱 두드러지게 한다.

[악보 109] 선율 모티브 일부의 수평적 확장 (마디 53-61)



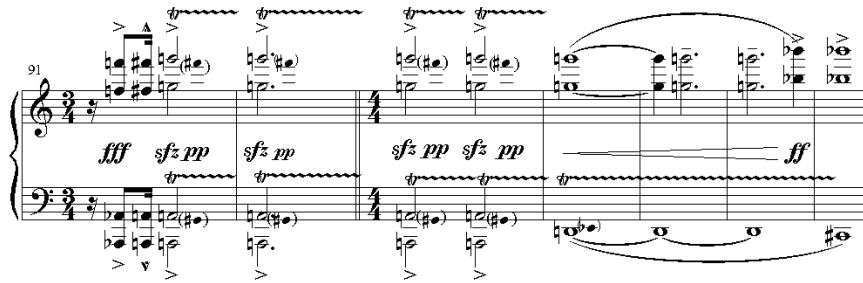
한편 마디 87-88의 F $\sharp$ -G $\sharp$ -B $\flat$ 은 선율 모티브 F $\sharp$ -G-B $\flat$ 에서 중간음인 G가 G $\sharp$ 으로 단2도 상행한 것으로 변형된 형태이다. 이는 섹션 C에서 연속적으로 반복되던 음들(G $\sharp$ -A)과 달리 겹세로줄에 의해 리듬이 바뀌면서 마지막으로 강조되는 음이다.

[악보 110] 선율 모티브의 변형 (마디 87-88)



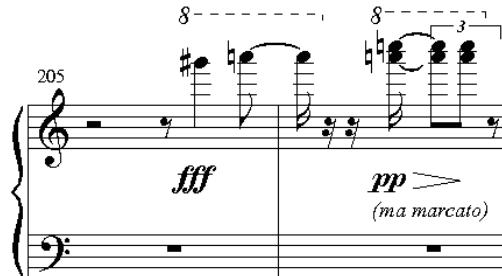
마디 91-96에서는 선율 모티브가 왼손의 트릴과 함께 재현되고 있다. 이 때 *sfz*와 *pp*의 대조적인 다이내믹을 사용하면서 이를 통해 첫 마디에서부터 제시된 다이내믹과 비슷한 효과를 보여주는 것으로 분석된다.

[악보 111] 선율 모티브의 반복 (마디 91-96)



마지막으로 곡의 종지에 해당되는 마디 205-206에서는 선율 모티브(G#-A-C)가 원형(F#-G-B $\flat$ )과 같은 음정간격(단2도, 단3도)으로 이도되어 나타나고 있다.

[악보 112] 이도를 통해 변형된 선율 모티브 (마디 205-206)



이와 같이 첫 마디에서 제시된 선율 모티브는 곡 전반에 걸쳐 다양한 형태로 반복되고 있으며, 이 모티브는 끊임없는 반복 안에서 섹션간의 연관성을 가지고 이 곡 전체의 통일성을 부여하는 요소로 작용하고 있다.

## 5. 작품에 대한 논의

지금까지 <피아노작품 7번>을 분석해 본 결과, 이 곡 역시 <피아노작품 5번>과 마찬가지로 전통적 요소와 연관된 특징들이 중요한 부분을 차지하고 있음을 발견할 수 있었다. 이들은 크게 형식과 화음으로 분류될 수 있으며, 각각의 유형들은 전통과의 공통점뿐만 아니라 차이점을 가진다.

먼저 형식에 있어 이 곡은 리프레인과 에피소드로 이루어진 섹션들이 존재한다는 점에서 전통적 형식에 속하는 론도 형식으로 간주된다. 그러나 일반적으로 선율적 주제로 구성된 리프레인과는 다르게 이 곡에서는 리듬적 주제가 리프레인을 결정하는 요인으로 제시되고 있다는 점에서 전통과의 차이점을 보여준다.

두 번째로 이 곡에서는 3화음이 주로 사용되었으며 이 역시 전통적 요소로 분류된다. 이 3화음은 전통적인 개념 안에서는 협화음에 해당되며, 이 화음의 형태가 곡 전반의 화성 구성을 주도하는 것으로 생각되지만, 이 곡에서는 3화음을 수직적으로 배치함에 따라 불협화 사운드를 내는 것을 확인할 수 있다. 또한 3화음 자체가 주변(섹션)의 화음 구성, 즉 곡 전반의 흐름과 맥락에 따라 이질적인 요소로도 작용하기도 하면서 협화적 개념을 넘어 다양한 용도로 활용되고 있다.

한편 이 곡에서 나타나는 단순성은 아래의 세 가지 요소로 요약해 볼 수 있다. 첫 번째로 이 곡은 여러 개의 단순한 요소들로 구성되어 있고, 이를 통해 형성된 섹션들의 반복이 곡 전체의 통일성을 부여한다는 점이다. 두 번째로 단순한 요소들이 원형에서부터 다양한 변주형태로 전개되면서 미니멀과 같은 단순한 반복을 넘어서는 발전적인 전개 특성을 보인다는 점이다.

마지막으로 이러한 원형과 변형을 통해 순환되는 단순한 요소들이 서로 중첩되거나 혼재되면서 림이 추구하는 복합적인 단순성을 보여주고 있다는 점이다.

## V. 연주해석

### 1. <피아노작품 5번>

5번은 세 개의 개별 악곡으로 구성되어 있으나, 앞서 IV장에서 살펴본 바와 같이, 순환구조를 통해 음악의 내적 구조는 하나의 곡과 같이 연결되어 있다고 볼 수 있다. 따라서 이 곡에 대한 정확한 연주해석을 위해서는 먼저 이 곡 전체를 관통하는 중심음 및 주제의 제시와 반복, 그리고 재현을 토대로 한 전체 구조를 파악할 필요가 있다. 그러므로 본 장에서는 먼저 악곡의 구조를 결정하는 요소를 어떻게 처리할 것인지에 대해 제시하고, 이후 세부적인 내용으로서 협화적 울림과 불협화적 울림의 표현 및 수직적, 수평적 화음의 비교에 대한 연주 해석을 제시하고자 한다.

#### 1.1. 악곡의 구조를 결정하는 요소들에 대한 처리

연주를 해석함에 있어서 가장 기본이 되는 각 곡의 구조를 앞서 분석에서 파악하였다. 이를 근거로 하여 악곡의 구조를 결정하는 요소들을 어떻게 표현할 것인지 알아보도록 하겠다. 개별 악곡별로 이 요소를 살펴보면 제 1곡은 중심음, 제 2곡은 오스티나토와 삼입구, 그리고 제 3곡에서는 프레이즈로 규정할 수 있다.

### 1.1.1. 제 1곡: 중심음

제 1곡은 짧은 서주(마디 1)와 두 개의 섹션(마디 2-8, 마디 11-17), 그리고 이를 연결하는 연결구(마디 9-10)로 구성되어 있다.

마디 1은 제 1곡의 구조를 결정하는 요소인 중심음 C가 최초로 제시되므로 매우 중요한 마디이다. 이 음은 템포의 제한(제약) 없이 (Senza tempo) *fff*의 강한 다이내믹으로 연주되도록, 그리고 ‘소리가 완전히 사라질 때까지 건반을 누르고 있으라’(ganz verklingen lassen)는 지시어가 있다. 이를 통해 우주적이고 광대한 느낌을 표현하기 위해 망설임 없이 마치 엑센트가 표기된 것처럼 과감하게 연주해야 한다. 또한 첫 음 C를 연주할 때, 건반을 치는 순간 페달을 사용하기보다는 건반을 치기 전에 미리 페달을 사용하여 건반을 치는 것이 더 바람직한 연주라고 본다. 왜냐하면 댐퍼를 열어놓은 상태에서 소리가 발생하게 되면 보다 풍부한 울림과 함께 정확하고 많은 배음들이 생성될 수 있기 때문이다.

[악보 113] <피아노작품 5번> 마디 1

(Senza Tempo)

Konzert-Flügel

*fff* (ganz verklingen lassen)

페달 미리사용

8va

2va



섹션 1이 시작되는 마디 2의 첫 음 C에는 *sfff*와 함께 ‘망치질 하듯이(*gehämmert*)’라는 말이 지시되어 있다. 이는 음악적인 용어가 아닌 일상적인 지시 문구라는 점에서 독특하다. 이 지시어는 마디 2의 첫 옥타브에만 지시되어 있지만, 그럼에도 불구하고 첫 음 C가 마디 1에서 제시된 C의 강조를 지속한다는 점에서 이 지시 문구는 마디 3까지 동일하게 적용되어야 한다고 본다.

또한 마디 2-3에서는 중심음이 각 마디의 첫 음과 끝 음으로 기둥이 되는 역할을 하고 있는 것을 알 수 있다. 이 때 각 중심음들 사이에 주변음들이 중첩됨으로서 불협화 사운드가 생성되는데, 첫 음과 끝 음인 중심음 C를 지시된 엑센트를 보다 강조하듯이 표현하여 불협화가 협화로 해결되는 느낌을 강조하는 것이 바람직할 것이다.

[악보 114] 마디 2-3의 첫 음과 끝 음의 기둥이 되는 중심음 C

The image shows a musical score for piano, measures 2-3. The tempo is marked as  $\text{♩} = \text{ca. } 80 - 100$ . The key signature is one flat (B-flat). The score is in 4/4 time. The first measure (measure 2) starts with a C note in the bass clef, marked with *sfff* and *(gehämmert)*. The second measure (measure 3) also starts with a C note in the bass clef, marked with *(gehämmert)* and the text '동일하게 적용' (apply the same). The third measure (measure 4) starts with a C note in the bass clef, marked with *(gehämmert)*. The notes are highlighted with red boxes and green circles. The score is marked with *8va* and *(Kein Pedal)*.

이어서 완화된 불협화음은 마디 6의 C로 돌아가게 되는데, 이 음은 최초로 제시되는 단음으로, 그동안 옥타브 형태였던 중심음과는 다르게 더욱 긴장감을 가지고 소리의 울림에 집중해서 연주해야 한다. 이를

위해 마디 5의 마지막 화음은 상성부 C보다는 불협화를 발생시키는 아래 성부들을 더욱 두드러지게 표현하고, 이와 반대로 마디 6의 C는 왼손의 쉼표를 통해 강조해야 한다.

[악보 115] 마디 6에서 최초로 제시되는 단음 C



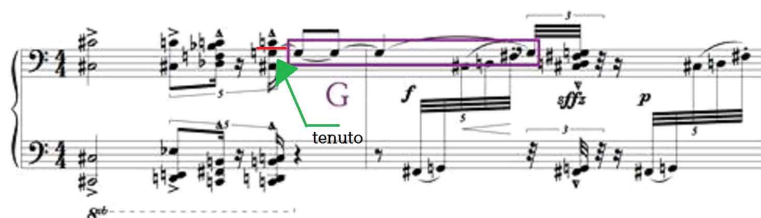
마디 7에서는 처음으로 C가 아닌 C# 옥타브가 제시되면서 새로운 전개에 대한 기대감을 가지게 한다. 이 때 청중들은 마디 1의 첫 C음처럼 매우 길게 지속될 것으로 생각할 수 있으나 실제로 음가는 길지 않으므로, 짧은 시간 내에 충분히 표현할 수 있어야 한다. 또한 왼손의 하성부를 더욱 강조함으로서 보다 두터운 사운드를 연출할 수 있다.

[악보 116] 마디 7의 첫 박에서 나타나는 중심음 C#



마디 7에서 중심음은 G로 이동하게 된다. 이 때 중심음 G는 불협 화음과 함께 나타나는데, 중심음이 G로 옮겨진 것을 보다 명확하게 표현 하기 위해 이 음을 특별히 강조하여 연주해야 한다. 이는 이후 G의 잔향 에도 영향을 준다. 이렇게 옥타브로 제시되었던 중심음들은 마디 6의 C, 그리고 마디 7-8의 G에서 하나의 음으로 남게 되면서, 소리의 밀도가 변 화하게 된다. 그러므로 이 두 개의 단음들은 이전의 옥타브 중심음들에 비해 더욱 긴장감 있게 표현되어야 한다. 특히 기능화성적으로 보았을 때 딸림음(Dominant)기능을 하는 G음은 C의 주변음들로 구성된 화음(C1, D1, B1, C2, C#2, G2, C3)에서 유일하게 남아 제시되는 음이므로, 화음을 연주할 때 G가 잘 들릴 수 있도록 이 음을 테누토하여 연주해야 한다.

[악보 117] 마디 7의 세 번째 박에서 단음으로 나타나는 중심음 G



섹션 1의 중심음 이동을 요약하면, C가 마디 7에서 C#과 G로 이 동했다가 다시 C로 회귀되며 이는 T-S-D-T의 기능화성적 진행을 보여 주는 구조이다. 그러므로 이러한 기능화성적 진행에 따른 전체의 구조를 잘 파악하여 종지를 향한 방향성을 가지고 각각의 프레이징을 표현하는 것이 중요하다. 악보에 표기된 것과 같이 토닉(빨간색)은 매우 걱정적으 로, 서브도미넌트(주황색)는 정적이지만 긴장감을 가지고, 그리고 도미넌 트(보라색)는 단음이지만 선명한 울림을 유지한 뒤 다시 최종 C로의 회귀 를 표현해야 한다.

[악보 118] 섹션 1에서 나타나는 중심음의 이동

마디 12의 셋째 박에서 제시되는 F#은 이 곡의 중심음인 C를 기준으로 했을 때 증4도 관계에 있고, 그만큼 거리가 먼 음이므로 C를 토대로 진행되는 이 곡 전체의 흐름을 중단(방해)하는 요소로 이해할 수 있다. 그러므로 이 음의 특성을 살리기 위해서는 F#을 연주하기 직전 표기된 왼손의 숨표를 활용하여 이전의 음인 C에서부터의 긴장감을 오른손이 더욱 밀도 있게 나타낼 수 있도록 해야 한다. 또한 이 F#과 함께 왼손에 표기된 숨표로 인하여 오른손의 증4도의 음정이 보다 날카롭게 울릴 수 있도록 다이내믹 또한 *fff*로 과장하여 표현할 수 있겠다.

[악보 119] 마디 12의 셋째 박에서 제시되는 F#



### 1.1.2. 제 2곡: 오스티나토와 삼입구

제 2곡의 구조를 결정하는 요소는 오스티나토 베이스의 반복되는 패턴과 삼입구이다. 이 베이스는 제 2곡 전체에서 반복되는 주제선율로 나타난다. 이 곡의 주제 변주 및 반복의 방식은 주제선율의 패턴이 온전한 형태로 반복되는 전통적인 방식과는 다르게, 오스티나토 베이스 선율이 일부만 반복되고 그 사이를 다양한 장식적 악구, 즉 삼입구들이 채워가는 방식으로 진행된다. 그러므로 이러한 주제적 요소와 비주제적(장식적)인 요소를 구분하고 이들을 명확하게 표현하는 것이 필요하다. 이에 따라 이러한 오스티나토 베이스가 이 곡을 전개함에 있어서 보다 분명하게 들릴 수 있어야 한다. 또한 선율 중간에 쉼표가 등장하지만 음가를 최대한 유지하여 전체 선율선이 부드럽게 연결될 수 있도록 연주해야 한다.

한편 첫 마디에 표기된 페달 지시어(ped. frei)는 연주자에게 페달을 자유롭게 사용하라는 의미이므로, 이 때 빠른 리듬과 세밀한 아티쿨레이션으로 처리되어 있는 윗 선율들을 고려하여 울림의 기능을 하는 페달 보다는 소스테누토(sostenuto) 페달을 활용하는 것이 보다 이 선율들을 선명하게 표현할 수 있는 방법이라 생각한다.

[악보 120] 마디 18에서의 페달 사용 가능성

명확한 스타카토 표현

sosten. ped. 사용

sosten. ped. sosten. ped.

앞의 분석에서도 밝힌 바와 같이 마디 24-25에는 쇤베르크 <세계의 피아노작품> Op. 11-1 일부가 인용되었으며, 먼저 이 부분에 포함된 오스티나토 베이스를 어떻게 연주할 것인가에 대한 연구가 필요하다. 쇤베르크 작품의 인용은 진행되는 오스티나토 베이스의 패턴과 일부가 같은 음으로 구성되어있고, 림의 이 곡 역시 가장 아랫단에 위치한 오스티나토 베이스의 위치에 일부 음을 표기한 것으로 미루어 보아 이 베이스 선율의 프레이징을 유지하여 선율이 돋보이도록 연주해야 할 것이다. 이때 지시어 ‘페달 없이 강한 액센트를 달아서 짧게 연주하라’(martellato ohne Pedal)로 표기된 첫 음(Eb)은 이전에 진행되었던 오스티나토와는 다른 성격으로 나타내야 하므로 단호한 타건 보다는 급하게 서두르는 듯한 느낌과 함께 32분쉼표를 보다 민첩하게 세고 들어가는 것이 바람직할 것이다. 동시에 이러한 표현적 제스처를 잘 살려서 쇤베르크의 Op. 11의 작품에 대한 강한 인상을 남길 수 있도록 하는 것이 좋겠다.

[악보 121] 쇤베르크의 인용이 나타나는 부분 (마디 24-25)

8va

ritard.

martellato  
ohne Pedal

● 오스티나토  
● 쇤베르크의 인용

마디 43-52에서는 제 1곡의 주제가 변용되어 나타난다. 마디 43의 옥타브 C는 제 1곡의 첫 음이자 중심음 C를 재현한다. 트레몰로로 절정에 이른 직전부분과 정적인 느낌의 재현부의 분위기 반전이 급격하게 이루어지고 있으므로, 두 부분이 명확하게 단절될 수 있도록 마디 42에 표기된 숨표를 충실히 지켜 프레이징을 완성시켜야 한다. 더불어 제 1곡에서의 제시는 옥타브가 울리기 전 미리 페달을 사용하였으나, 제 2곡에서 나타나는 재현에서는 트레몰로의 잔향이 남지 않고 깨끗한 C만 울릴 수 있도록 옥타브가 울리고 난 직후에 페달을 사용하는 것이 이 부분을 강조하기 위한 올바른 방법일 것이다.

제 1곡의 주제 제시는 강한 다이내믹, 그리고 엑센트를 통해 무겁고 어둡게 나타난다. 반면 마디 43의 주제 재현은 여린 다이내믹, 그리고 짧게 끊어서 연주하는 스타카토(*stacc. e secco*)를 통해 마치 타악기를 연상시키는 것 같이 매우 리드미컬하다. 이러한 두 부분의 차이점을 극명하게 드러낼 수 있도록 스타카토를 보다 짧게 연주하고 빠른 리듬감을 잘 살려 표현하는 것이 좋겠다.

한편 제 1곡의 옥타브 C의 제시는 서주로 분리되어 있지만, 제 2곡의 옥타브 C의 재현은 박자가 정해져있기 때문에 그 자체로 진행감을 내포하고 있고 독립적인 부분으로 분리되지 않는다. 그러므로 이 옥타브 C는 이후의 프레이즈와 연결되도록 연주되어야 하며, 이를 통해 제시와 재현의 옥타브 C에 대한 구조적 차이점을 분명히 보여줄 수 있다.



[악보 122] 마디 43-52에서 나타나는 제 1곡의 주제

The image displays a musical score for measures 43-52. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *ffff* (in Take), *ppp*, *stacc. e secco*, *f*, *ff*, and *fff*. A green box highlights the first theme, which begins at measure 43. A red box highlights the first measure of the theme, measure 43. A green dot is placed on the first measure of the theme, indicating a specific performance instruction.

'C'음 타건 후 페달 ● 매우 짧게 연주할 것

마디 66-67에 해당되는 일곱 번째 삼입구는 제 1곡의 요소를 포함하여 구성되어 있으며, 이 부분에 도달하기 위해 연결구에 해당되는 마디 65의 부점리듬에 집중할 필요가 있다. 삼입구의 극적인 성격을 극대화하기 위해 부점 리듬감을 생생하게 살려야 될 뿐만 아니라, 왼손 옥타브의 시작은 상성부(즉 엄지손가락)에 엑센트를 주었다가, 점차적으로 하성부(즉 새끼손가락)를 강조하여 확장된 음역과 입체적인 사운드 표현을 효과적으로 연출하는 것이 좋겠다.

[악보 123] 마디 66-67에서 나타나는 일곱 번째 삼입구

1악장의 요소

[악보 124] 마디 66-67에서 반복되는 제 1곡 마디 11의 일부

마디 66-67에서 반복되는 부분

### 1.1.3. 제 3곡: 프레이즈

제 3곡은 ‘코랄 풍으로’(Quasi Corale)라는 부제를 가지고 있다. 앞서 분석에서도 언급한 바와 같이 제 1곡이 그대로 재현되면서 나타나고 중심음 역시 C로 이루어져 있음을 알 수 있다. 이 때 제 1곡의 재현은 대부분의 음가가 4분음표로 구성되어 있으며 호모포닉한 텍스처가 주를 이룬다. 악보상으로는 각각의 화음들이 절대적인 음가를 가지며 진행하지만, 이 음가를 정확하게 지키며 연주하기보다는 반음계적 성부 진행으로 인해 변화하는 각 화음들의 울림에 집중하여, 마치 종교적이고 우주적인 느낌을 구현할 수 있겠다.

이 곡은 첫 박을 쉼표로 시작한다. 이 쉼표의 처리는 다른 어떤 음보다 더욱 중요한데, 수평적 성부진행에 있어 하나의 프레이징을 결정하는 요소로 작용되고 있기 때문이다. 또한 회귀된 중심음이 전개되는 방식에 있어 제 1곡의 전개와는 다른 새로운 프레이징을 만들어가는 요소가 된다는 점에서 역시 중요하다고 볼 수 있다. 그 외에도 이전 곡의 강하고 화려한 분위기와는 다르게 이 곡은 코랄풍의 매우 정적이고 엄숙한 분위기를 보여준다. 첫 박의 쉼표가 짧은 한 박에 해당하지만 이러한 곡들 간의 분위기의 전환이 신속하게 이루어지기 위해서 이 쉼표가 가진 한 박의 중요성은 결정적이라고 볼 수 있다. 쉼표를 통한 프레이징의 전개가 자연스러울 수 있도록 각각의 끝 프레이즈의 화음은 약간의 *decresc.*를 사용하여 보다 부드럽게 종지하면서 제 1곡과 다르게 전개된다는 것을 보여주어야 한다. 또한 각 프레이즈의 마지막 음은 C 옥타브로 마무리되므로 이전의 불협화음에서 협화음의 해결을 나타낼 수 있다. 이러한 해결감을 보다 효과적으로 나타내기 위해 연주홀에서의 울림에 적합하도록 C에 밝는 페달을 보다 느리게 바꾸어 주는 것이 바람직할 것이다.

[악보 125] 제 3곡에서 나타나는 프레이즈 (마디 86-90)



마디 94의 둘째 박 C는 타건 이후의 울림(Nachklang)을 듣는 것이 중요하다. 왜냐하면 이 음은 수직적 울림의 화음이 아닌 단음으로 제시되어 있고, 음가 또한 한 박이 아닌 한 박 반으로 다른 음들에 비해 길기 때문이다. 그러므로 단음이지만 엑센트를 통해 좀 더 함축되고 긴장감 있는 소리의 표현이 필요하다. 이어서 세 번째 박의 8분음표 음가로 된 화음은 스타카토가 붙어 있지만 단음 이후에 재등장하는 불협화 사운드가 충분히 울릴 수 있도록 너무 짧지 않게 연주하도록 한다. 이 음 이후에 등장하는 불협화음들 안에서 중심음 C가 끝까지 들릴 수 있도록 윗성부를 보다 강하게 연주하면서 다양한 화성을 표현하는 것이 좋겠다.

[악보 126] 제 3곡에서 나타나는 중심음의 이동 (마디 93-97)



지금까지 반복되었던 중심음 C가 마디 97에서 G로 이동하면서, 이를 기점으로 텍스처 상의 변화가 일어나게 된다. 또한 둘째 박의 불협 화음에서 G가 단음으로 남은 이후 상행 선율로 이어지고 있으므로, 화음 구성음들 중 특별히 이 음을 테누토하여 강조해야하고 더불어 이를 위해 첫 박에서 제시되는 쉼표에 보다 많은 긴장감을 부여하는 것이 바람직할 것이다.

이어서 단음으로 남은 G가 마디 98에서 A $\flat$ 으로 이동할 때에는 조심스럽게 레가토로 진행하여 함께 나오는 오른손의 고음역 선율과 조화를 이룰 수 있도록 해야 한다. 이 때 왼손 단선율은 테누토를 충분히 지켜 상행하는 선율선을 분명하게 표현하고, 오른손 진행은 스타카토 하되 음정의 울림이 남을 수 있도록 페달링 하여 앞부분의 코랄 텍스처와 대조적인 성격을 보여주는 것이 좋겠다. 왼손의 상행 선율은 지금까지 강조되었던 음이 중심음 C라는 점에서 G-A $\flat$ -B $\flat$ 에 이어 C에 도달할 것을 기대하게 만든다. 그러나 마디 99에서 C가 아닌 C $\flat$ 으로 악구를 마치게 되면서 c단조(자연단음계)보다는 a $\flat$  단조의 음계를 연상시킨다. 예상하지 못한 음의 등장, 그리고 그로 인해 이색적인 사운드가 발생되지만, 이 부분의 맥락을 고려하였을 때 이 음을 강조하기 보다는 오히려 사라지는 분위기를 연출할 필요가 있다.

[악보 127] 마디 97-99에서 나타나는 왼손의 상행선을



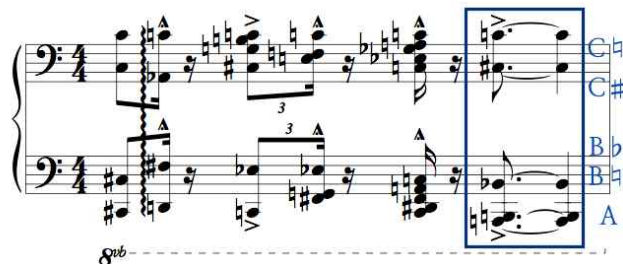
## 1.2. 협화적 울림과 불협화적 울림의 표현 방식의 차이

이 곡을 연주함에 있어 전반적으로 협화적 울림과 불협화적 울림에 따라 다양한 색채를 표현할 수 있다. 3도구성화음에 어떠한 추가음이 붙는지에 따라, 또는 어떻게 두 개 이상의 3도구성화음이 결합되느냐에 따라서 불협화적 울림으로 분류될 수 있다는 것을 알 수 있다. 이 곡에서는 전반적으로 협화적 울림과 불협화적 울림을 잘 파악하여 표현하는 것이 중요하며 전체 곡의 울림을 어떻게 표현할 것인지 살펴보도록 하겠다.

### 1.2.1. 제 1곡

마디 5의 최종화음은 A-B-B $\flat$ -C $\sharp$ -C로 구성되어 있는데, 이 음들이 반음계적인 관계라는 점에서 보았을 때에는 클러스터(cluster)이지만 펼쳐진 형태로 배치되어 있다. 이 화음은 이전에 등장한 불협화음들에 비해 불협화 정도가 완화된 형태이므로 이를 좀 더 부드럽게 표현하는 것이 필요하다.

[악보 128] 마디 5의 최종화음



한편 *sffz*가 지시되어 있는 마디 9 네 번째 박의 세 화음들은 연결구 두 마디를 지배하는 *pp*의 다이내믹과는 대조적이기 때문에 보다 거칠고 강하게 연주해야 한다. 더불어 세 화음 중 마지막 화음은 증6화음(Fr.6)이므로, 짧지만 밸런스를 조절해서 화음의 색깔이 잘 들릴 수 있도록 표현되어야 할 것이다. 반면 마디 10에서 테누토로 제시된 화음은 증6화음과 단장7화음의 결합이기 때문에 보다 불협화적인 울림이 발생된다. 그러므로 이 두 화음을 표현하는 데 있어서 앞의 마디 9의 증6화음보다는 복화음의 복합성을 강조하는 것이 중요하다고 볼 수 있다. 이 때 마디 9의 마지막 화음에 제시된 *sffz*와 비교했을 때 마디 10의 화음은 *pp*의 여린 다이내믹이 더욱 대조될 수 있도록 이 두 화음 사이에 위치한 쉼표의 중요성을 고려하여 완화된 다이내믹을 표현하는 것이 좋겠다.

이 화음은 세 번째 박에서부터 D만 옥타브로 남게 되며, III장 분석에서 밝힌 것과 같이 이 음이 오르간 스탱을 이용한 것과 유사하게 충분한 잔향처리가 이루어질 수 있도록 주의를 기울여 연주해야 한다.

[악보 129] 다이내믹의 대조와 오르간적 음향이 나타나는 제 1곡 (마디 9-10)

마디 13-14에서 F#과 함께 세 번 반복되는 증6화음(F,C#,G,B)의 화음이 마치 드뷔시의 작품에서 쉽게 찾을 수 있는 *p - piu p - pp*를 연상시키므로, 각각의 화음들을 점차 줄어드는 음량(*decresc.*)으로 표현하는 것이 좋을 것이다.

[악보 130] 반복되는 증6화음을 통한 다이내믹의 감소 (마디 13-14)



한편 마디 15의 *sfffz*로 강조되는 단장7화음은 앞서 제시된 증6화음에 비해 보다 더 날카롭고 짧은 음가로 표기되어 있으므로 이 음 직전의 왼손 셋잇단음표에서 더욱 *cresc.*를 도와줌으로서 보다 극적인 다이내믹을 표현할 수 있다. 핑거링 또한 4-3-2-1로 사용할 수 있는데, 이 때 이 단장7화음이 동시에 고르게 울릴 수 있도록 오른손의 5번 손가락을 미리 준비하여 보다 입체적인 음향을 연출할 수 있다.

[악보 131] 마디 15에서 나타나는 단장7화음

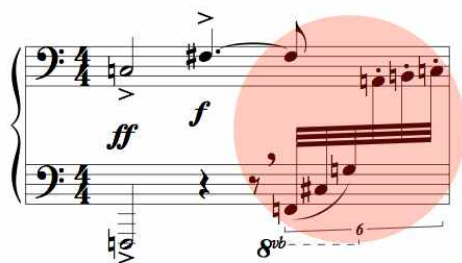
마디 17의 마지막 박에서는 마디 12에서 제시되었던 상성부의 F#과 아르페지오(악보 133)가 동일하게 반복되면서 악곡이 계속해서 진행될 것 같은 뉘앙스를 주지만, 갑작스러운 불협화음으로 종결된다. 이 F#은 제 1곡에서 처음 제시된 C를 토대로 파생되고 있는 구조음들과는 멀리 분리된 음이지만 최종 종지 역시 F#이라는 점은 전체 곡의 연결성의 근거로서 작용함을 유추할 수 있다. 이 때 최종 화음을 강하고 날카롭게 연주하여 이러한 갑작스러운 종지를 효과적으로 연출하는 것이 필요하다. 음 구성을 살펴보면 F#+Fr.6+E♭임을 알 수 있고, 이 음들은 온음음계(B-C#-E♭(D#)-F-G)와 상성부의 F#으로 이루어져 있으므로 보다 상성

부의 F#음을 물음표와 같은 느낌으로 연주하여 아타카로 이어지는 제 2 곡을 더욱 연결성 있게 표현 할 수 있다. 이러한 느낌을 효과적으로 표현 하기 위해 오른손에 해당하는 화음 역시 클리산도해주는 것이 적합할 것이다.

[악보 132] 마디 17에서 나타나는 마디 12 일부의 반복



[악보 133] 마디 12에서 제시되는 상성부의 F#과 아르페지오



## 1.2.2. 제 2곡

마디 81-84의 화성은 증6화음(Fr.6)이지만 매우 낮은 음역대에서 강한 다이내믹과 함께 연타로 연주해야 하므로 마치 소음과 같은 효과를 연출할 수 있다. 이를 통해 마디 84에서 갑작스럽게 제시된 쉼표는 급격하게 중단된 느낌, 그리고 에너지를 강하게 모으게 되는 중요한 순간으로 해석된다. 또한 쉼표 이후 등장하는 여섯잇단음표의 트레몰로는 마디 81-83에서 사용했던 페달보다 얇게 사용함으로써 보다 정확한 리듬을 표현할 수 있다. 이어서 마디 85는 순식간에 작아진 음량으로 전개되는데, 이 때 테누토로 표현되는 두 번째 화음을 보다 길게 눌러 이 화음의 최고 음이자 중심음이었던 C가 선명하게 들릴 수 있도록 강조해야 한다. 최종 음인 A#-B(단2도)는 각 음에 부가된 다이내믹이 서로 다르므로 세밀한 표현을 위해 양손을 사용하는 것이 좋겠다. 이 음들은 매우 짧은 음가로 되어 있지만, 직전 화음의 잔향으로 처리해야 하므로 끝까지 긴장감을 유지한 채 두 음의 울림에 집중하며 곡을 마무리해야 한다.

[악보 134] 제 2곡의 마디 81-85

81 *im Takt (repetieren!)*

82 *secco*

83 *secco*

84 *secco*

85 *secco*

강조

Poco rit. - -

R.H.

L.H.

attacca

깊은 페달 사용

급격한 중단

얇은 페달 사용

### 1.2.3. 제 3곡

마디 92의 두 번째 박에서는 제 3곡에서 전개되는 네 번째 프레이즈가 마무리된다. 이 때 이 프레이즈의 마지막 화음을 살펴보면 증6화음(Fr.6)으로 구성된 것을 알 수 있는데, 이는 직전 프레이즈의 마지막 화음(마디 90의 세 번째 박)보다 협화적 울림으로 나타나고 있음을 알 수 있다. 이 때 불협화로부터 협화로의 해결을 강조하기 위해 마디 90의 세 번째 박까지는 약간의 *cresc.*를 사용하여 긴장감을 나타낼 수 있고, 이 해결을 보다 깔끔하게 해결하기 위해 마디 92에서 나타나는 프레이즈의 마지막 화음은 약간의 *decresc.*를 사용하여 종지하는 것이 바람직하다고 볼 수 있겠다.

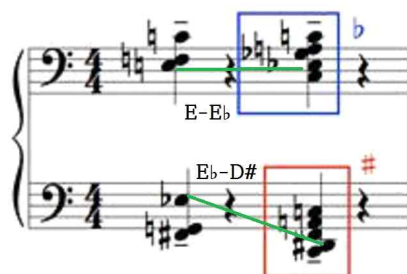
[악보 135] 제 3곡의 마디 86-92



마디 93의 세 번째 박에서 등장하는 양손의 감7화음은 이명동음으로 악보에 표기되어 있다. 작곡가의 이러한 의도를 최대한 반영하여 같은 울림임에도 불구하고 두 개의 화음이 분명히 다른 성격으로 나타날 수 있도록 모색할 필요가 있다고 본다. 이를 위해 먼저 오른손의 하성부인 E(마디 93의 첫 번째 박)에서 오른손의 두 번째 하성부인 E $\flat$ (마디 93의 세 번째 박)의 진행이 들릴 수 있도록 표현하고, 동시에 왼손의 상성부 E

b (마디 93의 첫 박)에서 왼손의 두 번째 하성부인 D#(마디 93의 세 번째 박)으로의 음정간격을 표현하여 한 울림 안에서 다양한 색채를 표현하는 것이 중요할 것이다.

[악보 136] 마디 93에서 이명동음으로 표기된 양손의 감7화음



### 1.3. 수직적/수평적 화음의 비교

이 곡 전반에 걸쳐서 다양하게 전개되는 수평적 화음, 즉 아르페지오는 수직적 화음의 형태와 대등한 비중을 지니는 것이 아니라 수직적 화음, 즉 구조적 중심음들을 포함하는 화음들로 향하거나 그 사이를 채워주는 장식적이고 부수적인 역할을 하고 있음을 알 수 있다.

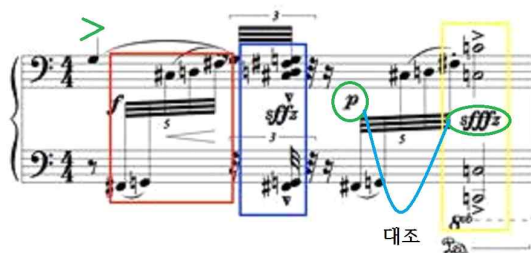
그러므로 각 아르페지오(수평적 화음)들이 각각 어떻게 해석되어야 하는지를 묘사하는 것이 중요할 것이다. 전체 곡에 걸쳐 나타나는 수직적/수평적 화음의 비교를 살펴보도록 하겠다.

### 1.3.1. 제 1곡

마디 8의 첫 번째 박에서는 지속되는 G에 아르페지오 선율이 추가된다. 이 때 이 음의 잔향이 남을 수 있도록 첫 음 G를 엑센트로 연주하고 1에서부터 *cresc.*되는 아르페지오 음형은 지속음 G에 방해가 되지 않도록 주의한다. 동시에 아르페지오의 마지막 음인 F#이 G로 해결되는 느낌을 잘 표현하는 것 역시 중요하다.

이 아르페지오 음형은 처음으로 제시되는 음형이다. 앞부분을 구성하는 코드 중심의 화성적이면서도 무겁고 두터운 느낌을 주는 악구들과 대조적으로, 이 아르페지오는 보다 피아니스틱하게 연주되어야 하며, 이 음형의 최종 목적지인 G 옥타브(주변음 포함)와 C 옥타브는 *sffz*(또는 *sfffz*)를 잘 살려 놀람의 요소로 충분히 강하게 표현되어야 한다. 특히 마지막의 C 옥타브는 섹션 1의 최종 종지음이므로 *p*로 지시된 앞선 아르페지오의 다이내믹과 더욱 대조적으로 나타낼 수 있을 것이다.

[악보 137] 마디 8에서 처음으로 제시되는 아르페지오 음형

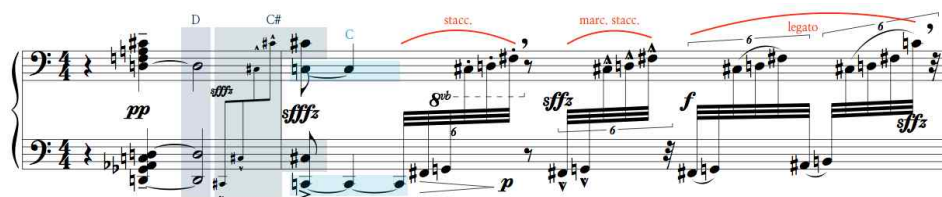


한편 이어서 등장하는 짧은 아르페지오 음형의 C# 꾸밈음은 잔향으로 남은 D가 다음 마디에서 (다시 잔향으로 남는) C로 도달하기 위한

경과적인 요소로 볼 수 있으며, 그러므로 이 음형을 빠르고 민첩하게 처리해야 할 것이다. 섹션 2는 중심음 C로 다시 시작되는데, 마디 1의 중심음 C가 강한 실음으로 제시되었다면, 섹션2의 C는 이전과 달리 잔향으로 제시된다는 점에서 큰 차이점을 보인다.

또한 여러 번에 걸쳐 아르페지오가 나타나는데, 각각의 아르페지오는 서로 다른 성격을 부여하면서 확실한 차이를 보여줄 필요가 있다. 즉, 둘째 박의 아르페지오는 *decresc.*하면서 가볍게, 셋째 박의 아르페지오는 마르카토에 주의하며 각 음들이 명확하게 들릴 수 있도록, 넷째 박의 아르페지오는 2-3-2-4로 이루어진 4개의 프레이즈를 염두 하여 각 프레이즈의 첫 음인 F#,C#,A#,C#을 강조하면서 한 호흡으로 중심음 C까지 이어질 수 있도록 처리해야 한다.

[악보 138] 제 1곡의 마디 10-11



마디 16에서 나타나는 오른손의 빠른 *staccato* 아르페지오 음형, 그리고 왼손의 성부진행은 마치 메시앙의 피아노작품 일부를 연상시킨다. 그러므로 이를 토대로 오른손 음형은 화려한 장식적 표현을 강조하고, 왼손은 선율적인 느낌을 극대화시켜 선율선이 끝나는 지점까지 이를 유지시켜야 한다.

[악보 139] 여러 차례에 걸쳐 나타나는 아르페지오 (마디 16)



[악보 140] 메시앙의 <아기예수를 바라보는 20개의 시선> 중 11번 (마디 73-74)

**Très lent** (♩=96)

*pp*

8

12

12

12

8

**Rall.**

*ppp*

8

12

8

*ppp*

**Rall.**

\*



### 1.3.2. 제 2곡

분석에서 살펴본 바와 같이 제 2곡에서는 총 8개의 삼입구가 나타나는데, 이들은 변주와 변형을 통해 다양하게 전개된다. 이 때 발생하게 되는 수직적 화음과 수평적 화음을 각각 어떠한 방식으로 표현할 수 있는지 살펴보려고 한다.

원형이 되는 첫 번째 삼입구는 마디 21의 마지막 박에 위치한 다섯잇단음표로 구성되어 있다. 이 악구는 악곡의 전체적인 흐름상 매우 독립적이고 이질적인 성격을 보인다. 그 이유로는 먼저 악구의 위치가 첫 번째 오스티나토 베이스 선율이 종료되고, 더불어 윗 두 성부 역시 쉽표를 통해 짧게 중단된 이후 매우 높은 음역대에서 갑작스럽게 등장하기 때문이다. 또한 *sffz*에서 *ppp*로의 극단적인 다이내믹의 대조와 함께, *molto rit.*를 통해 템포 역시 느려진다는 점에서 차이를 보이며, 마지막으로 선율 중심의 흐름과는 대조되는 화음 진행, 즉 호모포닉한 텍스처로 변화되기 때문이다. 그러므로 선율이나 리듬적인 요소보다는 부드러운 울림(음향)의 표현에 집중하여 이 악구의 독립적 성격을 강조할 필요가 있으며, 이를 위해 각각의 화음에 첨가된 B를 중심으로 나머지 화음의 다양성을 보다 부드럽게 나타낼 수 있다.

[악보 141] 첫 번째 삼입구 (마디 21)



두 번째 삼입구(마디 27)는 삼입구 1과 음형은 같지만 음가가 늘어나고 *cresc.*를 통한 다이내믹의 점진적인 변화가 제시되어 있다. 이 악구가 끝나는 동시에 다음 마디의 베이스 주제선율이 진행되는데, 그러므로 이 악구의 잔향 속에서 주제가 강조될 수 있도록 이전 삼입구보다 긴장감 있고 단단한 사운드를 낼 수 있어야 한다. 이를 위해 점진적으로 *cresc.*하고 마지막 화음인 *fff*에서는 왼손 화음을 더 크게 연주하여 보다 짙은 음향을 표현할 수 있다.

[악보 142] 두 번째 삼입구 (마디 27)



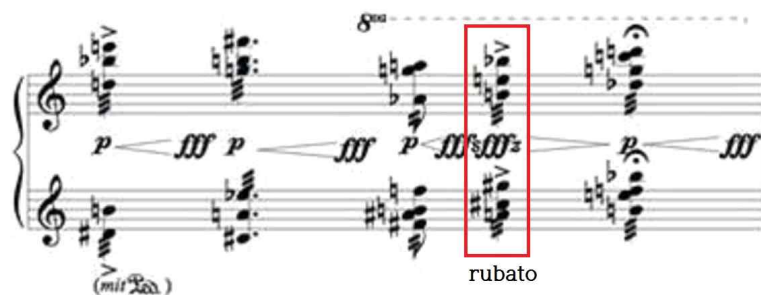
세 번째 삼입구(마디 32)는 ‘다소 느리게’(etwas langsamer)라는 지시어와 함께 템포의 변화를 수반한다. 더불어 ‘잔향을 남긴 채로’(in den Nachhall hinein)라는 지시어와 *ppp*의 여린 다이내믹과 *rit.*를 잘 살려 사라지는 듯한 분위기가 명확하게 표현될 수 있도록 연주해야 한다. 이를 위해 8분음표로 표기된 세 번째 화음은 테누토를 통해 보다 길게 강조하여 자연스러운 템포의 변화를 나타낼 수 있겠다.

[악보 143] 세 번째 삼입구 (마디 32)



네 번째 삼입구(마디 37)는 각각의 화음에 *p*부터 *fff*까지의 극단적인 다이내믹의 변화를 동반한 연속적인 트레몰로 주법의 적용이 매우 독특하다. 모든 화성이 동시에 들리면서 일정하게 연타함으로서 기계적이고 차가운 성격을 극대화 시켜 표현할 수 있다. 한편 다섯 개의 화음 중 네 번째 화음은 *fff*에서 *p*로 다이내믹의 변화가 반대로 줄어들고 있으므로, 이 화음을 악구의 정점으로 간주하여 첫 타건에 무게를 실어 약간의 루바토(*rubato*)를 표현하는 것이 좋겠다.

[악보 144] 네 번째 삼입구 (마디 37)



다섯 번째 삼입구(마디 39-40)는 각 화음들이 펼쳐진 음형으로 분산되어 진행되는 것이 특징적이다. 이 때 동일한 구성의 각 화음들은 수직적 형태와 분산된 수평적 형태로 나뉘어 등장하는데, 이 형태들의 등장 순서가 불규칙한 것을 보다 극명하게 표현하기 위해 수직적 형태의 화음을 보다 날카롭고 정확하게 연주해야 한다. 또한 마지막 화음은 매우 짧은 꾸밈음으로 제시되므로 역시 *sffz*를 통해 강조하는 것이 바람직할 것이다.

[악보 145] 다섯 번째 삼입구 (마디 39-40)



여섯 번째 삼입구(마디 41-42)는 세 개의 단에서 동시에 선율들이 제시되면서 이전보다 더욱 복잡한 양상을 보인다. 가장 아랫단의 오스티나토 베이스가 마디 40에서부터 강한 캐릭터로 시작되었고 여기에 삼입구가 중첩되지만, 그럼에도 불구하고 베이스 주제 선율의 기둥으로서의 역할이 무너지지 않도록 중심을 유지하며 진행해야 한다. 또한 이 삼입구가 끝나는 동시에 제 1곡의 재현이 등장하므로 점차적으로 짧아지는 각 화음들의 음가를 마치 곡의 마지막 부분을 향해 달려가듯이 *cresc.*하여 더욱 격정적으로 표현할 수 있겠다. 특히 트레몰로(*Tremolo*)로 강조된 마지막 화음은 정해진 음가를 엄격하게 지키기보다는 시간의 제한을 조금은 벗어나 마지막 화음까지 긴장감을 가지고 연주해야 한다.

[악보 146] 여섯 번째 삼입구 (마디 41-42)



일곱 번째 삼입구(마디 66-69)는 낮은음역대에서 제 1곡의 아르페지오 선율(마디 11)과 함께 나타난다. 이러한 방해적인 요소 역시 이전 곡을 상기시켜주는 것이므로 의미를 부여하되, 삼입구의 각 화음들이 보다 더 강조되도록 인식하며 연주해야 한다.

[악보 147] 일곱 번째 삼입구 (마디 66-69)

● 강조  
● 1악장의 요소

마지막으로 여덟 번째 삼입구(마디 78)는 기존의 삼입구가 역행하는 형태로 나타나고 있다. 이 때, 각 화음들이 연타로 반복되고 있지만 세 번째 화음은 한번만 제시되므로 보다 강한 다이내믹(*sffz*)을 첨가하여 강조해 줄 필요가 있다. 이어서 네 번째 화음은 약박에 위치하지만, 왼손이 아르페지오의 형태로 강조되고, 또한 3박에서 2박 패턴으로 변화된 헤미올라 형태로 제시되므로 이러한 이동을 명확하게 표현해야 할 필요가 있다.

[악보 148] 여덟 번째 삼입구 (마디 78)

● 강조  
● 1악장의 요소

### 1.3.3. 제 3곡

마디 86-97을 구성하고 있는 모든 화음들은 제 1곡의 시작부분의 악구들에서 리듬적 요소를 제거한 화음 진행의 재현이다. 그러므로 제 1곡의 첫 부분이 연상될 수 있도록 각 화음들의 울림에 집중하여 곡을 진행해야 한다. 더불어 제 3곡에서는 림이 프레이징 표시를 규칙적인 패턴으로 명확하게 제시해주고 있기 때문에 각 악구들의 시작과 종지에 집중할 필요가 있다.

재현된 C옥타브는 최상성부(소프라노)만 C로 유지된 채 아래 3성은 반음계적으로 변화하는 성부 진행을 보여준다. 이러한 변화음들 가운데 C#과 D♭은 이명동음에 해당하지만, 올림표(#)에 해당하는 C#은 해머가 빨리 움직이도록 타건하여 보다 날카로운 소리를 내고, 내림표(♭)에 해당하는 D♭은 반대로 부드러운 소리를 내어 상반된 캐릭터를 표현하는 것이 좋겠다. 이는 궁극적으로 각 화음의 수직적 울림뿐만 아니라 이를 구성하고 있는 성부들의 수평적인 선율 진행을 고려한 해석이라고 할 수 있다. 한편 마디 87-88까지 이어지는 두 번째 프레이즈는 최하성부(베이스)가 G에서 C로 종지(88마디)하고 있다. 이 때 C는 이 곡 전체의 중심음이고, 이는 도미넌트와 토닉의 기능화성적 진행으로 간주되므로 이 부분을 조성적 종지의 느낌으로 표현해도 좋을 것이다.

[악보 149] 제 3곡에서 나타나는 제 1곡의 재현 (마디 86-97)

최고음 C

*pp*

반음계적 성부진행

조성적 종지

C#=보다 날카롭게

Db=보다 부드럽게



## 2. <피아노작품 7번>

<피아노작품 7번>은 단순한 요소가 미니멀적으로 반복되어 나타나며 전개된다. 이 때 앞의 분석 장에서도 살펴본 바와 같이 각각에 해당되는 미니멀적 요소들과 구별되는 몇몇의 특징적인 요소들이 같이 구성되어 있는 것을 알 수 있는데, 각각의 요소들을 어떻게 연주에 접목시켜 표현해야 할 것인지 본 장에서 제시하도록 하겠다.

본 장에서는 연주해석에 필요한 카테고리를 두 가지로 나누어 살펴보고자 한다. 먼저 미니멀적 요소를 어떻게 표현해야 할 것인가에 대한 해석과 그리고 그 외의 특징적인 요소들에 대한 해석이다.

### 2.1. 미니멀적 요소

#### 2.1.1. 역행 부점리듬

시작 부분, 즉 첫 번째 마디를 연주하는데 있어 가장 먼저 고민해야 할 점은 동일한 리듬과 극단적으로 대조되는 두 다이내믹의 반복을 어떻게 효과적으로 보여줄 것인가에 있다. 이 리듬에 부여된 극적인 다이내믹의 대조를 최대한 규칙적이고 동일한 형태로 표현함으로써 이러한 기계적인 반복을 통해 시작부분의 긴장감을 이어나가야 한다. 이를 위해 우선 예비박을 충분히 두어 정확한 박절감을 가지고 시작하는 것이 요구된다.

이 리듬 모티브에서 강조되어야 하는 부분은 분명 짧은 음가에 부여된 강한 다이내믹(*sfzz*)과 마르카토-스타카토 아티큘레이션의 표현이다. 이 때 이 모티브를 하나의 단위로 간주하여 짧은 음을 강하게 치는 동시에 팔에 힘을 최소화 한 채로 다음에 나오는 긴 음가를 손목을 사용

하여 연주하면 이 모티브의 극단적인 다이내믹의 대비를 보다 효과적으로 표현할 수 있다. 즉, 림이 직접 지시한 것<sup>112)</sup>과 같이 두 번째 음을 첫 번째 음의 그림자로 표현하는 것이 가능하다는 것이다. 또한 악보 상으로는 오른손은 단음, 왼손은 옥타브로 표기되어 있지만, 실제 연주 시에는 몇몇 부분에 한해 오른손을 옥타브로 핑거링하여 극단적인 다이내믹의 표현을 보다 효율적으로 나타낼 수 있다. 이러한 방법들을 통해 강조된 짧은 음들은 궁극적으로 이 곡에서 다양하게 활용되는 하나의 선율선을 이루며, 그러므로 독특한 리듬 모티브를 반복하면서도 동시에 이 숨겨진 선율선을 드러내는 것에 집중할 필요가 있다. 아래는 일부분의 예를 악보로 표기한 것이다.

[악보 150] 옥타브의 도약을 보다 쉽게 손을 나누어서 연주하는 예시



## ① 역행 부점리듬의 변형 1

마디 2에서는 지속되던 기계적 반복이 사라지고 짧지만 헤미올라를 포함하는 특징적인 선율선이 등장한다. 점8분음표의 연속으로 구성된 이 선율을 정확하게 연주하기 위해 각 음가를 구성하는 세 개의 16분음표

112) Dynamik sehr extrem! Die zweite Note immer wie ein Schatten der ersten.

매우 극단적인 다이내믹으로! 두 번째 음은 항상 첫 번째 음에 대한 그림자와 같이 연주하시오.

를 세어 박절감이 무너지지 않도록 해야 한다. 더불어 이 부분은 앞뒤의 리듬적 맥락과 다른 선율적 특징을 보이고 있으므로, 최대한 레가토로 부드럽게 연주하여 상대적으로 정적인 분위기가 돋보이도록 하는 것이 좋을 것이다.

한편 리듬 모티브는 마디 2의 마지막 16분음표에서 다시 시작된다. 이 때 큰 도약을 이루며 진행하기 때문에 이 리듬을 재시작하기 직전의 16분음표에서 충분한 준비가 필요하며, 또한 도약하여 도달하는 긴 음을 미리 염두 해두고 진입하는 것이 요구된다.

[악보 151] 역행 부점리듬의 변형 1 (마디 2-3)



## ② 역행 부점리듬의 변형 2

마디 4의 마지막 박에서는 리듬의 변형이 나타난다. 지금까지 반복된 패턴에 의하면 짧은 음에 강세(*sfzz*)를 두었지만, 이 부분에서는 *cresc.*를 통해 점점 커지는 음량을 표현할 수 있다. 그러므로 긴 음가(F#)에 테누토뿐만 아니라 강한 다이내믹을 사용함으로써 보다 과장되게 표현하고 왼손의 엄지에서 새끼손가락에 보다 엑센트를 주어 광대한 울림을 연출할 수 있다.

[악보 152] 역행 부점리듬의 변형 2 (마디 4)



### ③ 역행 부점리듬의 변형 3

마디 7의 마지막 박 역시 리듬이 변화된 형태가 등장한다. 이 때 8분음표는 역행하는 부점리듬의 패턴을 벗어나는 불규칙한 첨가 음가이지만, 이 음을 원래의 음가보다 더 길게 눌러 강조하기 보다는 가볍게 지나가는 것이 바람직하겠고, 오히려 *pp*로 표기된 다이내믹을 더욱 과장하여 여리게(*ppp*) 연주하는 것이 원래의 다이내믹 패턴인 ‘강-약’에서 벗어났다는 것을 극적으로 보여주는 효과적인 장치가 될 것이다.

[악보 153] 역행 부점리듬의 변형 3 (마디 7-8)



#### ④ 역행 부점리듬의 변형 4

마디 69의 셋째 박에서는 상성부인 F가 지속되고, 하성부인 E $\flat$ 이 E로 이동하면서 장2도(E $\flat$ -F)가 단2도(E-F)로 바뀌는 진행을 보여준다. 이러한 진행을 수직적인 측면에서 보았을 때 두 음정의 불협화 정도가 더욱 고조되는 단2도에서 긴장감이 발생하는 것으로 볼 수 있고, 한편 수평적인 측면에서 보았을 때 이 마디의 첫 음인 C $\sharp$ (D $\flat$ )이 E $\flat$ 을 거쳐 E로 도달하는 순차적인 성부 진행으로도 이해할 수 있다. 이러한 두 가지 관점을 모두 고려했을 때 E(그리고 F)에 대한 중요성을 발견할 수 있고, 그러므로 이 음에 표기된 테누토를 보다 깊이 눌러 연주하는 것이 바람직할 것이다.

[악보 154] 역행 부점리듬의 변형 4 (마디 69)

C $\sharp$ (D $\flat$ )-E $\flat$ -E  
(순차진행)

장2도-단2도 (불협화의 고조)

#### ⑤ 역행 부점리듬의 변형 5

마디 70의 셋째 박은 마디 69의 셋째 박과 동일한 리듬으로 이루어져 있다. 그러나 긴 음가에서의 오른손 휴지, *decresc.*가 아닌 *fff*와 엑센트로 더욱 강해진 다이내믹, 그리고 장2도(E $\flat$ -F)-단2도(E-F)에서 단2도

(D#-E)-단3도(D-F)로 이어지는 두 음 사이의 음정관계를 차이점으로 볼 수 있다. 오른손이 쉼표로 사라질 때 순간적으로 오른손의 에너지를 왼손으로 이동시켜 긴 음가에 부가된 강한 다이내믹을 더욱 강조할 수 있고, 아울러 단2도의 불협화가 단3도로 해결되는 화성적 종지감을 뚜렷하게 표현할 수 있다. 이러한 표현을 통해 두 마디의 대조적인 성격을 확연히 보여주는 것이 바람직할 것이다. 이어서 등장하는 두 개의 짧은 강한 16분음표는 꾸밈음을 수반하고 있다. 지금까지 짧은 음가에는 강한 다이내믹(*sfzz*)이, 긴 음가에는 여린 다이내믹(*ppp*)이 부가된 리듬적 모티브가 반복되어 온 것을 고려했을 때, 자칫 이 꾸밈음들이 16분음표보다 더 강하게 표현될 수도 있으므로 이에 유의하여 꾸밈음 보다는 16분음표에 부가된 다이내믹을 정확하게 표현하도록 집중하는 것이 필요하다.

[악보 155] 역행 부점리듬의 변형 5 (마디 69-70)

The musical score shows two staves. The left staff has a blue line connecting notes across measures. Annotations include:
 

- sfzz ppp* and *sfzz* dynamic markings.
- A red box around a measure with the annotation: 장2도-단2도 (불협화의 고조) (Augmented 2nd - Diminished 2nd (Dissonance)).
- A green box around a measure with the annotation: 단2도-단3도 (협화적 해결) (Diminished 2nd - Diminished 3rd (Consonant Resolution)).
- An orange circle around a rest in the right hand with the annotation: 오른손의 휴지 (Right hand rest).
- At the bottom left: C#(D♭)-E♭-E (순차진행) (Sequential progression).

### 2.1.2. 부점리듬

마디 76에서는 섹션 C에서 미니멀적인 리듬으로 나타나는 부점을 제시하고 있다. 이 때 음가는 섹션 A에서 리듬모티브로 나타났던 음가의 반으로서 보다 민첩하고 날카로운 사운드를 구축하는 것이 바람직하다고 볼 수 있다. 또한 *fff*와 *ppp*의 극단적인 다이내믹의 차이에 염두 하여 다이내믹이 미리 작아지거나 커지지 않도록, 즉 *subito*의 효과를 최대한 살려 연주해야 한다.

또한 마디 78에서는 *p*의 여린 다이내믹에서 시작하는 *cresc.*와 점점 빠르게(*accel.*)가 지시되어 있으므로 이 부분은 특별히 기계적인 반복 보다는 표현적으로 나타낼 수 있는 가능성에 집중하여 연주하도록 한다.

[악보 156] 마디 76-79에서 나타나는 부점리듬

The image displays a musical score for measures 76 through 79. The score is written for piano, with a treble and bass staff. Measure 76 begins with a *ppp* dynamic marking. A blue double-headed arrow indicates a dynamic shift to *fff=ppp* in measure 77. A red box highlights measures 77 and 78, which are marked *accel.* (accelerando). A blue double-headed arrow points from the end of measure 78 to the beginning of measure 79, which is marked *PPP*. Measure 79 is also marked *rit.* (ritardando). The score continues with measures 80 and 81, which are marked *accel.* and *a tempo* respectively. The final measure, 82, is marked *ppp*.

섹션 C에서는 미니멀적인 요소가 나타나는데, 먼저 약 다섯 마디에 걸쳐 반음으로 구성된 부점리듬 음형이 동일하게 반복된다. 이 때 음가의 축소로 인해 템포가 두 배로 빨라지게 되므로 보다 신속하고 정확한 터치가 요구된다.

특별히 마디 85의 두 번째 박, 즉 약박에서 유일하게 리듬의 변형이 일어나는데, 이러한 패턴의 일탈로 인한 강세의 발생은 약박으로 강세가 이동되는 당김음의 원리와 동일한 것으로 해석할 수 있다. 이 때 변형된 리듬 전체를 정확하게 나타내기보다는 첫 음인 G#을 다른 G#보다 더 무게를 두어 연주함으로써 뒤의 두 32분음표(A)들에 부가된 아티큘레이션(마르카토-스타카토)의 표현을 보다 쉽고 정확하게 나타낼 수 있을 것이다.

[악보 157] 미니멀적 요소가 나타나는 섹션 C에서의 리듬변형 (마디 85)

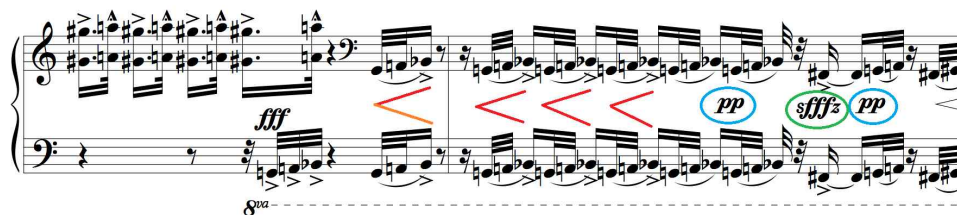


### 2.1.3. 꾸밈음

마디 86의 세 번째 박부터는 리듬의 패턴이 달라진다. 선율 모티브의 구성음인 G와 B $\flat$  사이에 A가 첨가되어 마치 상행하는 선율 조각과 같은 형상을 보여준다. 이 때 B $\flat$ 에 부가된 엑센트를 향한 방향성을 표현할 수 있도록 각각의 조각에 *cresc.*의 효과를 주는 것이 좋겠다. 한편 마디 87에서 *pp*로 표기된 조각은 섹션 A의 특징이었던 강-약 다이내믹의 패턴에서 ‘약’의 위치에 마치 그림자와 같은 효과를 준 것과 같은 방식으로 표현할 수 있다.



[악보 158] 꾸밈음적 음형의 등장 (마디 86-87)



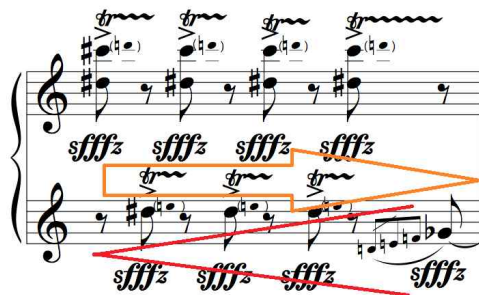
섹션 C'를 구성하고 있는 미니멀적인 요소는 앞꾸밈음(또는 꾸밈음의 형태)을 수반한 동일한 음의 반복이라고 할 수 있다. 이 때 마디 158-167에서 반복되는 음은 G $\flat$  (또는 F $\sharp$ )이고, 이 음을 꾸미는 음들은 상행하는 세 개의 음들로 구성되어 있는데, 이는 악곡의 진행 과정에서 총 세 가지 형태로 변화되는 과정을 거친다. 이러한 세 가지 형태의 차이점을 이해하고, 이들을 각각 다르게 표현하여 지극히 단순한 요소의 반복으로만 이루어진 이 섹션에 진행감과 다양성을 부여해 주는 것이 필요하다. 앞꾸밈음의 세 가지 유형과 특징을 살펴보면 다음과 같다.

[악보 159] 꾸밈음적 음형의 유형



마디 158의 마지막 박에서 시작되는 첫 번째 꾸밈음 ‘D-E-F’는 모두 16분음표의 음가로 이루어져 있다. 이 첫 번째 꾸밈음은 목적지가 되는 음인 G $\flat$ 을 향해 점차적으로 *cresc.*되듯이 표현하여 방향감을 부여해주고, 이를 통해 G $\flat$ 을 강조할 수 있다.

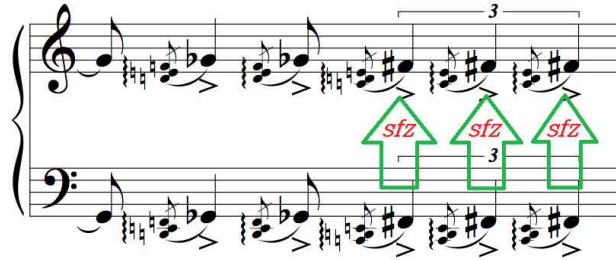
[악보 160] 꾸밈음의 등장 1 (마디 158)



두 번째 꾸밈음의 형태는 마디 160에서 ‘C-D-E’로 구성음이 달라진다. 이 음들은 화음의 형태로 되어 있기 때문에, 음가 자체는 16분음표이지만 글리산도 표기를 통해 결과적으로는 첫 번째 꾸밈음 형태와 동일한 순차상행으로 표현된다. 또한 목적지가 되는 음 역시 G♭의 이명동음인 F♯으로 변화되어 있음을 알 수 있다. 그러므로 두 번째 꾸밈음은 이전 형태와 다르게 세 음들의 순차적 진행을 강조하기보다는 목적지(F♯)를 향한 매우 간결하고 빠른 움직임을 보여주어야 하며, 목적지인 F♯ 역시 올림표(♯)의 뉘앙스를 살릴 수 있도록 *sfz*를 사용한 날카로운 음색과 상행하는 선율패턴의 방향성을 분명하게 나타내어야 한다.<sup>113)</sup> 즉 첫 번째 꾸밈음의 목적지인 G♭은 상행 선율의 도착(또는 결과)이 되고, F♯은 계속해서 위로 진행하려는 과정 중에 있음을 명확하게 드러낼 필요가 있는 것이다.

113) 마디 160에서 림이 각주로 명시해 놓은 “äußerst kurz”(극도로 짧게)라는 표현 역시 동일한 맥락에서 이해할 수 있다.

[악보 161] 꾸밈음의 등장 2 (마디 160)



마지막으로 세 번째 꾸밈음의 형태는 마디 165의 마지막 박에서 시작된다. 세 번째 역시 두 번째와 동일하게 F#을 목적지로 하지만, 이는 정확한 꾸밈음의 형태가 아닌 짧은(32분음표) 셋잇단음표로 되어있다. 이 셋잇단음표는 꾸밈음과 유사한 역할을 하지만 엄밀하게 보았을 때 꾸밈음이 아니기 때문에 각각의 음들이 독립적으로 명확하게 들릴 수 있도록 연주해야 한다. 한편 목적지인 F#은 올림표의 속성에 의한 진행감을 가지고 있을 뿐만 아니라, 고조된 상태를 지속하며 강조되고 있는 음이기 때문에, 더욱 확고한 톤을 유지하는 것이 중요하다.

[악보 162] 꾸밈음의 등장 3 (마디 165)



#### 2.1.4. E♭ 장3화음

##### ① E♭ 장3화음의 제시

섹션 F는 불협화음으로 지속되어왔던 이전 섹션들과 달리 협화적인 사운드를 가진 E♭ 장3화음이 등장하고, 이를 미니멀적인 요소로 반복함으로써 곡 전체의 클라이맥스에 해당하는 면모를 보여준다.

이 화음은 부점리듬으로 계속 반복되다가 마디 175에서 e단3화음과 D장3화음으로 잠시 이동하면서 경과적인 구간을 만들게 된다. 이 구간은 이후 더욱 빠르고 리드미컬하게 진행되는 E♭ 장3화음에 강한 에너지를 축적하게 되는 부분이며, 이를 위해 변화된 두 화음의 각 첫 음을 테누토 하듯이 강조해주는 것이 필요하다. 이어서 마디 175의 마지막 박에서부터는 더욱 빠르게(*Schneller!*)라는 지시어를 통해 빠른 리듬(16분음표)으로 E♭ 장3화음이 강조된다. 이 때 두 개의 16분음표를 보다 민첩하게 준비하여 이전과 다른 캐릭터를 표현하는 것이 바람직할 것이다.

[악보 163] E $\flat$  장3화음의 제시 1 (마디 172-175)

(a tempo)

172  $\delta^{\text{a}}$

*fff pp fff pp fff sfz ppp sfz ppp sfz fff*

*fff sempre*

*acc. e*

*D*

*E $\flat$*

*Schneller!*

민첩하게

마디 176-179까지 네 마디에 걸쳐 E $\flat$  장3화음은 강한 다이내믹과 빠른 연타, 그리고 넓은 음역 및 밀도 높은 화음의 배치를 통해 폭발적으로 나타난다. 반복되는 화음은 하나이지만, 이 화음에 적용되는 리듬은 각 마디별로 다르다. 이러한 서로 다른 리듬을 분명하게 구분해줌으로써 하나의 화음을 다양한 성격으로 표현할 수 있다. 먼저 마디 176에서는 당김음 리듬이 반복되는데, 약박으로 이동된 강박의 *sfz*를 염두하여 분명하게 강조하면서도 동시에 붙임줄로 묶여있는 첫 박을 충분히 채우고 지나가주는 것이 좋겠다. 이어서 마디 177에서는 엑센트로 인해 강박이 셋째 박으로 이동되어야 하고, 이를 통해 보다 확실한 방향을 나타낼 수 있다. 마지막으로 마디 178에서는 부점리듬을 보다 생기 있게 표현해주는 것이 바람직할 것이다.

[악보 164] E♭ 장3화음의 제시 2 (마디 176-178)

● 첫 박까지 채우고 진행

● 방향감을 가지고 진행

● 보다 생기있게 진행

② E♭ 장3화음의 변형

마디 179는 이전의 세 마디와는 다르게 불규칙한 리듬패턴이 돋보인다. 또한 마지막 박에서의 화음 역시 e단3화음으로 변화된다. 이러한 불규칙한 패턴으로 인해 박절감이 무너지지 않도록 제시된 리듬을 더욱 정확하고 분명하게 나타내주어야 한다. 이를 위해 두 번째 박에 위치한 세 번째 화음에 엑센트를 사용하여 급격하게 변화된 리듬을 보다 정확하게 나타낼 수 있겠다.

[악보 165] E♭ 장3화음의 변형 1 (마디 179)



마디 180의 세 번째 박에 위치한 두 개의 딸림7화음(B7, C7)이 큰 도약을 통해 제시되면서 이 섹션의 클라이맥스와 같은 분위기를 연출하지만, 이 부분 보다는 다음 박의 두 개의 감7화음(A감7화음, E감7화음)에 주목할 필요가 있다. 이 두 화음은 수직적으로 배치되어 복화음의 형태를 지니고 있고, 결과적으로 각각의 구성음이 서로 반음 관계에 놓여있어 마치 클러스터와 같은 효과를 보여준다. 게다가 ‘찢어지는 듯한’(krachend)이라는 구체적인 지시어를 통해 극적이고 충격적인 음향적 효과를 더욱 극대화시켜주기 위해 두 개의 16분음표에서 보다 시간을 가지고 연주하는 것이 바람직할 것이다.

한편 이러한 클러스터 효과로 인해 발생된 강한 에너지는 다음 마디인 마디 181 첫 박의 오른손 A감7화음으로 모여면서 이 섹션을 마무리한다. 그러므로 악보에는 표시되어 있지 않지만 마지막 박과 첫 박이 하나의 프레이즈로 연결되어 있는 것으로 해석해야 하며, 특히 오른손의 큰 도약은 고음역에서 발생한 힘을 가지고 끌어내리듯이 표현하여 집약된 에너지가 폭발되도록 묘사할 수 있겠다.

[악보 166] E♭ 장3화음의 변형 2 (마디 180-181)

## 2.2. 그 외 특징적인 요소들

### 2.2.1. 트릴

#### ① 트릴의 제시

마디 30에서는 처음으로 트릴이 등장하게 된다. 이는 섹션 B를 대표하는 요소이며, 특히 쉼표로 인해 트릴이 중단되는 부분이 매우 특징적인데, 마디 30은 이러한 특징을 마치 예고하듯이 보여주고 있다. 그러므로 이 때 4분쉼표를 사이에 둔 두 개의 트릴의 음가와 음고가 동일할지라도(오른손에 한해), 두 트릴은 서로 다른 악구에 속한 것으로 해석할 수 있으며 그렇기 때문에 각각에 대한 표현을 다르게 나타낼 수 있다.

즉 쉼표 이전의 트릴은 악구의 끝맺음으로, 쉼표 이후의 트릴은 악구의 시작으로 표현되어야 하며, 특히 이 악구의 시작은 못갓춘마디(Auftakt)와 같이 점차적으로 *cresc.*한다면 더욱 효과적인 사운드를 연출할 수 있을 것이다.



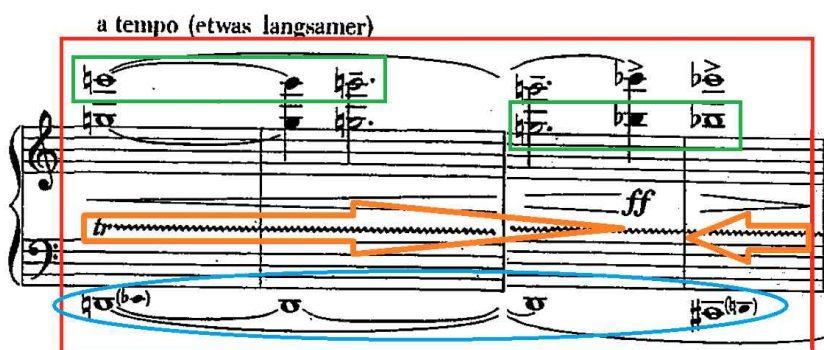
[악보 167] 트릴의 제시 1 (마디 30)



마디 94에서는 섹션 B의 선율이 변형된 형태로 반복된다. 시작부분에서 길게 이어지는 G-B $\flat$  프레이즈에서는 보다 오른손의 상성부를 강조하여 멀리서부터 들려오는 듯한 사운드를 연출할 수 있고, 마디 96에서부터는 오른손의 엄지손가락을 보다 강조함으로써 양손의 균형을 입체적으로 표현할 수 있을 것이다.

한편 왼손에서 나타나는 트릴음형을 여린 다이내믹에서는 천천히, 강한 다이내믹에서는 빠르게 연주하면 이 패시지의 음량 변화, 즉 *cresc.*와 *decresc.*를 통한 점진적인 변화뿐만 아니라 급격하게 달라지는 극단적인 다이내믹의 대조 역시 효과적으로 표현할 수 있다.

[악보 168] 트릴의 제시 2 (마디 94-97)



## ② 트릴의 변형

마디 132-134에서는 양손에서 트릴이 지속된다. 이 트릴의 음정 간격을 살펴보면 단10도(증9도, F-G#)와 장10도(F-A), 그리고 장9도(겹증8도, G $\flat$ -G#)인데, 이 때 페달을 예민하고 민감하게 사용하여 이러한 세 가지 음정의 울림을 다양하게 보여줄 수 있고, 이를 통해 다양한 색채를 표현할 수 있다.

[악보 169] 트릴의 변형 1 (마디 132-134)



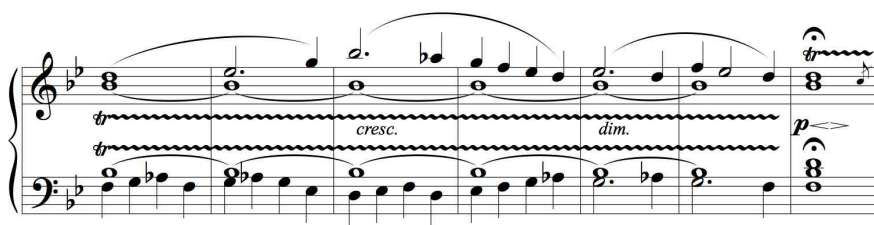
마디 151에서는 오른손의 트릴과 함께 상성부에서는 선율선이 이어진다. 이 선율선이 레가토로 연주되기 위해서는 오른손의 트릴에 대한 처리가 무엇보다 중요하다. 우선 핑거링은 트릴을 1번과 2번으로, 상성부 선율선을 4번 또는 5번으로 고정하고, 트릴은 페달을 사용하여 컨트롤 할 수 있는 템포로 최대한 고르게 연주한다. 이 때 선율선에 새로운 음이 나타날 때마다 트릴을 잠시 멈추고 새로운 음을 누른 뒤에 바로 이어서 다시 트릴을 진행하면 보다 매끄럽게 레가토 할 수 있다.

[악보 170] 트릴의 변형 2 (마디 151-152)



이와 같은 연주방법은 베토벤의 피아노 소나타 제 29번 <함머클라비어>(*Hammerklavier*)' 1악장의 종지부분에서도 동일하게 적용할 수 있다.

[악보 171] 베토벤의 <함머클라비어소나타> 1악장 (마디 366-372)



## 2.2.2. 스케일

마디 125와 129, 두 마디에 삽입된 *ppp*의 선율 패시지는 기존의 강한 다이내믹과 거친 아티큘레이션으로 점철된 진행과는 완전히 대조적이고 이질적인 부분이며, 이를 부각시키기 위해 보다 부드러운 레가토로 연주해야 할 필요가 있다. 이 때 오른손의 스케일에 비중을 두었다가 점차 왼손으로 포커싱을 이동하여 왼손 스케일의 최종 목적지인 F#이 자연스럽게 강조되고, 이를 통해 이 부분에 입체적인 사운드를 구축할 수 있다.

[악보 172] 마디 125-129에서 나타나는 스케일

The image displays three systems of a musical score, likely for piano, focusing on measures 125 through 129. The notation is in treble and bass clefs. Key features include:

- Measure 125:** The first system shows a scale passage in the right hand, highlighted by a red box. A blue box highlights a specific interval. A green arrow points from the text "ppp legato" to the scale. The second system shows a similar scale passage in the left hand, also highlighted by a red box, with a blue box highlighting a specific interval.
- Measure 126:** The first system shows a scale passage in the right hand, highlighted by a red box, with a blue box highlighting a specific interval. The second system shows a scale passage in the left hand, highlighted by a red box, with a blue box highlighting a specific interval.
- Measure 127:** The first system shows a scale passage in the right hand, highlighted by a red box, with a blue box highlighting a specific interval. The second system shows a scale passage in the left hand, highlighted by a red box, with a blue box highlighting a specific interval.
- Measure 128:** The first system shows a scale passage in the right hand, highlighted by a red box, with a blue box highlighting a specific interval. The second system shows a scale passage in the left hand, highlighted by a red box, with a blue box highlighting a specific interval.
- Measure 129:** The first system shows a scale passage in the right hand, highlighted by a red box, with a blue box highlighting a specific interval. The second system shows a scale passage in the left hand, highlighted by a red box, with a blue box highlighting a specific interval.

### 2.2.3. Come una Aria

마디 184부터 네 마디에 걸쳐 쉼표로 이루어진 이 구간은 단순히 쉬는 것이 아니라 곡이 계속해서 연주(진행)되고 있다는 점을 인식하고 접근할 필요가 있다. 이 부분은 무엇보다도 E♭ 장3화음으로 점철된 이전 섹션의 압도적인 음량과 강한 에너지와는 극단적으로 다른 모습을 보여준다. 그러므로 이 에너지가 고갈되지 않고 지속되고 있음을 쉼표를 통해서도 표현할 수 있어야 하며, 특히 마지막 마디(마디 187)에 지시된 ‘이전보다 더욱 느리게’(wesentlich langsamer als vorher)에서는 적막함과 고요함 안에서 극도의 긴장감을 보여주어야 한다. 이를 위해 양손을 건반에서 내리지 않고 움직임 또한 최소화하여, 남겨진 소리의 울림이 공기를 통해 전달되는 것을 상상하며 이 구간을 진행하는 것이 바람직할 것이다.

[악보 173] Come una Aria의 지시어를 통해 표현된 정적인 부분 (마디 184-189)

184 Come una Aria

wesentlich langsamer als vorher

양손 건반위에서 머무를 것

pp

sfz

이후 마디 188에서 나타나는 첫 박의 쉼표는 새로운 음이 재등장하는 두 번째 박을 본격적으로 준비하기보다는 Come una Aria의 연장으

로서 긴 쉼표로 이어져온 긴장감을 지속시키는 것이 바람직할 것이다. 또한 세 번째 박의 4성부는 동시에 울리되, 최상성부의 B♭이 보다 선명하고 뽀족하게 드러나는 반면, 아래성부의 A♭ 옥타브는 여전히 공기 중에서 울리는 듯한 사운드를 보여줄 수 있을 것이다.

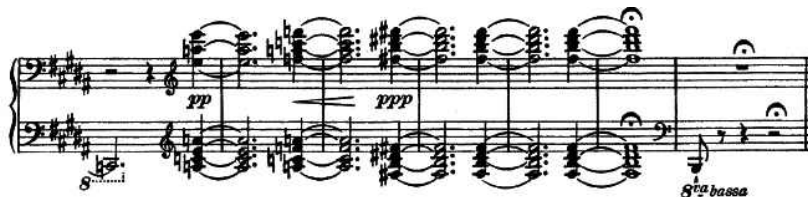
마디 194에 이르기까지 모든 화음은 매우 여리고 정제된 소리로 울릴 수 있도록 연주하되, 특히 마디 193의 마지막 코드인 e단3화음은 이전 화음인 E♭장3화음과 장단조의 음색 차이를 표현할 수 있다. 더불어 텍스처의 측면에서 역시 이전 화음보다 가볍고 간결한 형태로 제시되므로, 이러한 두 화음의 음색 및 음량의 차이점을 *decresc.*를 사용하여 뚜렷하게 보여주는 동시에 마지막 화음의 울림이 사라지는 순간까지 에너지가 지속될 수 있도록 집중해서 진행해야 한다.

[악보 174] 정적인 분위기로 나타나는 마디 188-194

The image shows a musical score for measures 188-194. The score is written for piano and bass. The piano staff is in 4/4 time, and the bass staff is in 4/4 time. The key signature has two flats (B♭ and E♭). The score includes several annotations: a green box highlights the first measure (188) with the text '긴장감 유지' (Maintain tension) below it; a red circle highlights the second measure (189) with the text '선명하게' (Clearly) above it; a red oval highlights the third measure (190) with the text '부드럽게' (Softly) below it; and a red triangle points to the fourth measure (191) with the text 'ppp' (pianississimo) above it. The score also includes dynamic markings: 'pp' (pianissimo) in measures 188, 189, and 190, and 'ppp' (pianississimo) in measure 191.

이와 같은 연주방법은 리스트의 <피아노소나타 나단조>의 종지부분에서도 유사하게 적용될 수 있을 것이다.

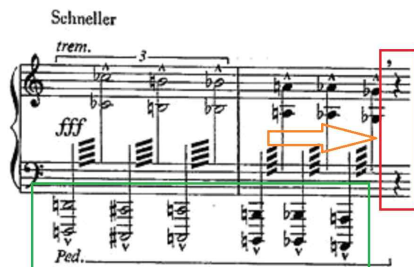
[악보 175] 리스트의 <피아노소나타 나단조> 종지부분 (마디 754-760)



#### 2.2.4. 타악기적 요소(트레몰로)

마디 202와 203의 트레몰로 주법 역시 트릴과 마찬가지로 선율보다는 음향적인 측면을 나타내고 있다는 점에서, 이 섹션은 매우 타악기적(팀파니와 같은) 특징을 강조하고 있는 것으로 해석할 수 있다. 그러므로 이러한 특징이 건반악기로 잘 구현되기 위해 더욱 빠르게(*schneller*), 그리고 거칠게 몰아치는 주법이 필요하다. 더불어 오른손보다는 왼손의 반음계적 하행선율(D-C#-C-B-B $\flat$ -A)을 강조하고, 이 트레몰로가 끝나는 순간의 쉼표(마디 203의 마지막 박)까지 템포가 느려지지 않도록 끝까지 집중해야 하며, 이를 통해 도달한 쉼표에서는 갑작스러운 멈춤에서 더욱 극적인 분위기를 극대화 시킬 수 있겠다.

[악보 176] 타악기적 요소가 나타나는 마디 202-203



## 2.2.5. 회상

마디 204-205의 선율진행, G#-A는 섹션 B에서 나타난 주제 선율의 회상으로 간주된다. 그러나 ‘다시 느리게’(wieder langsamer)라는 지시어와 강한 다이내믹과 아티큘레이션이 지시되어 있으므로, 여전히 이전 섹션의 트릴 또는 트레몰로가 배경으로 지속되고 있는 것을 전제로 분명하고 뚜렷하게 선율을 제시하는 것이 바람직할 것이다.

한편 마디 206의 3도 음정(A-C)은 마디 183의 C-E의 선율 진행과 같이, 마디 207의 페르마타는 Come una Aria의 회상으로 간주될 수 있다. 그러므로 이전 두 마디의 분명하고 뚜렷한 선율 진행과는 대조적으로 가볍고 부드러운 음색을 표현하되, 긴장감 역시 끝까지 유지하는 것이 필요하다.

[악보 177] 주제선율의 회상 (마디 204-207)

The musical score for measures 204-207 is presented in a single system with a treble clef. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes a 'wieder langsamer' marking above the staff. The dynamics are fff for measures 204 and 205, and pp for measures 206 and 207. A green double-headed arrow indicates a dynamic change from fff to pp between measures 205 and 206. The marking '(ma marcato)' is present below the staff in measure 206. The marking '(Come una Aria)' is written in red above the staff in measure 206. The bass line is mostly silent, with a few notes in measure 207.



## VI. 결론

본 연구는 볼프강 림의 <피아노작품> 5번과 7번의 분석을 통해 그의 초기 양식에 대해 살펴보고, 더불어 그의 작품세계와 미학관을 근거로 연주해석을 제시하기 위한 목적에서 시작되었다.

20세기 중반 주요 작곡가 중 하나인 림은 자신의 미학관을 통해 음악적 가치와 동시대 음악이 추구해야 할 방향성을 분명하게 제시하였다. 그는 무엇보다도 음악은 청중과 소통할 수 있어야 한다는 것을 강조하였다. 이를 위해 그는 과거의 음악적 전통을 포용하되, 이를 완전한 회귀나 복귀가 아닌 재해석과 융합의 개념으로 접근하였다. 즉, 단순한 재료가 단지 그 자체로 작품 속에 머무는 것이 아니라 이것들이 하나의 작품 안에서 복합적으로 구성되며, 궁극적으로는 작곡가 개인의 주관적 표현과 ‘낭만성’, ‘내면성’으로 표출되는 것이다. 더불어 그는 이러한 작업이 하나의 작품에서 끝나는 것이 아니라 이후 작품에 순환적으로 지속되도록 그의 전체 작품세계를 통해 추구하였다. 다시 말해, 하나의 작품은 이전 작품에서 제기된 질문에 대한 대답으로 작용하며, 이러한 순환을 통해서 그의 작품경향은 끊임없이 성장되고 보충의 과정을 보여주게 되는 것이다. 이렇듯 림의 미학관과 그의 작품들은 청중과의 화해를 위한 노력의 일환으로 볼 수 있으며, 그것의 성공여부와 관계없이 이러한 시도 자체는 20세기 새로운 음악의 수용에 대한 관점에서 볼 때 중요한 의의를 지니는 것으로 생각된다. 그럼에도 불구하고 그의 작품에서 발견되는 주요한 작곡기법들, 즉 단순하고 전통적인 재료 및 다양한 표현적 기법들의 사용은 이미 많은 작곡가들과 공유되어왔던 것이며, 림만의 고유한 특징으로 볼 수 없기 때문에 그의 미학관이 동시대와 이후 새로운 세대에 지속적으로 유지되거나 확장되는 것에는 한계를 발견할 수 있을 것이라 본다.

이러한 림의 미학관이 작품으로 구현된 것을 확인하고자 본 논문에서는 초기 작품에 속하는 <피아노작품> 5번과 7번을 분석하였고, 이를 통해 필자는 다음과 같은 사실을 알 수 있었다. 먼저 5번의 분석 결과를 살펴보면, 이 작품은 개별 악곡들의 순환적 구조를 통해 전통적인 요소들이 변형되어 나타나고 이들이 서로 교차되거나 융합되어 전체를 구상하고 있다는 점이 특징이다. 또한 각각의 곡들이 악보 상에서는 서로 분리되어 있지만 실제 작품을 청취 시 음악이 하나로 연결되어 있다는 점, 그리고 아타카(attacca)라는 지시적 장치를 통해 하나의 작품 안에서 다양한 형식(2부형식, 샤콘느, 코랄)이 혼재되어 있다는 점 역시 매우 독특하다고 볼 수 있다. 한편 7번에서는 이전보다 더욱 절제되고 간결해진 음악적 표현을 통해 그의 ‘주관성’과 관련된 표현적인 양식이 더욱 견고하게 드러나 있다. 무엇보다 1980년대 그가 추구했던 ‘복합성’은 이 곡에서 단순한 요소들이 서로 혼재되어 등장하는 양상을 통해 확인할 수 있다. 이렇듯 <피아노작품> 5번과 7번에서 보이는 극적인 다이내믹의 대조적인 표현, 그리고 구체적인 연주 지시어들은 림의 음악미학관 중 하나인 ‘주관성’(Subjektivität)과 연결된다. 이러한 장치들을 통해 그가 표현하고자 한 것은 바로 인간의 주관적인 내면이었으며, 이러한 점에서 <피아노작품> 5번과 7번은 그의 미학관이 명확하게 발현되는 예시로 볼 수 있다.

이러한 분석에 입각하여 본 논문의 후반부에서는 각 작품을 어떻게 연주할 것인지에 대한 해석을 제시하였다. 이를 통해 다음과 같은 결론을 얻을 수 있었다. 먼저 <피아노작품> 5번은 주제적 동기가 세 곡 전체에 걸쳐 순환적으로 제시되며, 이들은 여러 가지 성격으로 변형되고 변주되어 나타난다. 그러므로 이러한 각각의 특성을 명확하게 구분하여 연주하여, 감상자가 이를 인지할 수 있도록 표현하는 것이 바람직할 것이다. 필자는 연주를 통한 다양한 표현 가능성 중에서 무엇보다도 타건에 집중

할 필요가 있다고 본다. 특별히 제 2곡에서 제시되는 각각의 주제를 표현하는 데 있어, 섬세한 타건 방식을 통해 서로 다른 음색적 차이를 구현할 수 있어야 할 것이다. 또한 오르간 음향을 재현하는 것에 있어서도 마찬가지로, 피아노와 오르간이라는 서로 다른 악기가 가지는 각각의 음향적 특성이 조화롭게 나타날 수 있도록 연구할 필요가 있다.

<피아노작품 7번>에서는 무엇보다도 다양한 유형의 리듬 표현을 위한 정확한 리듬감이 요구된다. 특히 짧고 빠른 리듬형에 해당하는 빈번한 도약 음정과, 대조적인 다이내믹을 동시에 표현해야 하므로, 연주자의 고도의 집중력은 물론이고 자세와 팔의 동작을 최적화하는 것 역시 중요하게 요구되는 부분이다. 또한 3화음을 통한 협화음 섹션의 이질적인 특성이 보다 효과적으로 표현될 수 있도록, 연주자는 이 부분을 향한 점진적인 방향성을 가지고 곡을 시작하는 것이 바람직하다. 기술적인 부분에 있어서는 트릴과 페달 등을 통한 피아노의 울림을 최대한으로 활용하여 다양한 음향적 효과를 연출할 수 있을 것이다.

두 작품 모두에 해당되는 바람직한 연주 해석을 위해 고려해야 할 사항은 다음과 같다. 첫째, 작품을 본격적으로 해석하고 연주하기 전, 우선 곡의 전반적인 구조를 파악하는 작업이 수반되어야 한다. 왜냐하면 림에게 있어 곡의 기둥, 즉 구조를 결정하는 요소들이 곧 곡의 핵심이 되는 요소들이며, 이에 대한 정확한 파악 없이는 세부적 내용을 이해할 수 없기 때문이다. 둘째, 그는 작품 안에서 개인의 주관적 표현을 위해 여러 가지 독창적인 지시어나 극적인 다이내믹을 빈번하게 사용하였으므로, 이러한 사실을 고려하여 각 부분에 최적화된 타건 및 팔의 사용 방법에 대한 연구가 요구된다. 마지막으로 단순한 요소들에 대한 처리에 대해, 각 요소들 고유의 특성과 함께 전체 맥락 안에서의 연결성을 파악하는 것 역시 중요할 것이다. 이는 림이 강조한 ‘새로운 단순성’의 복합적 구현과도

상통한다.

본 연구는 음악에 대한 림의 미학적 사고를 살펴보고 이를 바탕으로 <피아노작품> 전반에 대해 정보와 지식을 제공하였으며, 특히 <피아노작품> 5번과 7번을 여러 관점과 방법으로 분석 및 해석하여 이에 입각한 연주해석을 제시하였다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다. 본 논문이 작곡가 림과 특히 그의 피아노 작품에 대한 후속 연구에 중요한 출발점이 되길 바라는 바이다.

## 참고문헌

### ● 단행본

Kolleritsch, O.(ed.) Zur neuen Einfachheit in der Musik. Wien:

Universal Edition, 1981.

Rihm, W. Ausgesprochen. Schriften und Gespräche, Bd. 1. Ed.

Ulrich Mosch. Winterthur, 1997.

\_\_\_\_\_. Ausgesprochen. Schriften und Gespräche, Bd. 2. Ed.

Ulrich Mosch. Winterthur, 1997.

### ● 학술논문

김미영. “20세기 후반 독일 음악계에 대두된 ‘새로운 단순성’.” 『서양음악학』 . 5  
(2002): 227-252.

서정은. “학술대회보고 서양음악학회 제46차 학술포럼 『20세기 음악』.”  
『서양음악학』 . 11-3(2008): 159-170.

오희숙. “음악의 언어성, 내면성, 자유-불프강 림의 음악미학관 연구.”  
『음악이론연구』 . 10(2005): 29-52.

\_\_\_\_\_. “음악시학에 대한 논의.” 『음악이론연구』. 3 (1998): 139-157.

Brodsky, S. “‘Write the Moment’: Two Ways of Dealing with Wolfgang  
Rihm I.” The Musical Times 145/1888 (Autumn, 2004): 57-72.

Danuser, H. “Inspiration, Rationalität, Zufall über musikalische Poetik im  
20.Jahrhundert.” Archiv für Musikwissenschaft 47. Jahrg.,  
H.2. (1990): 87-102.

Hentschel, F. “Wie neu war die ‘Neue Einfachheit?’.” Acta Musicologica,  
Internationale Gesellschaft für Musik, 2006(LXXVLLL): 111-131.

- Lombardi, L. “Wiederkehr und Fortschritt”, Ausdruck – Zugriff – Differenzen: Der Komponist Wolfgang Rihm, Herausgegeben von Wolfgang Hofer, edition neue zeitschrift für musik (Dec. 2003), 125–134
- Mauser, S. “Vom Modell zum Prozess – Zur Entwicklung der Klavierstücke Wolfgang Rihms” Musik-Konzepte Sonderband – Wolfgang Rihm, edition text+kritik XII Herausgegeben von Ulrich Tadday, 2004, 39–49.
- Schweinitz, W. “Standort“, Neue Zeitschrift für Musik, 1979(140): 19.
- Siemens, D. M. “Selbstporträt“, Neue Zeitschrift für Musik, 1979(140): 16.

## ● 학위논문

- Brodsky, S. “Utopian Strain: Ambivalent Absolutes in European Composition, 1968–2001.” Ph.D. Diss., University of Rochester, 2007.
- Fukunaka, F. “Wolfgang Rihm: Interpretive Examination of his Creative Sources.” Ph.D. Diss., New York University, 2003.

## ● 사전

한국문학평론가협회. 『문학비평용어사전』. 국학자료원. 2006. 검색어:  
상호텍스트성

- Birkner, G. “Tombeau.” Die Musik in Geschichte und Gegenwart, BAND 13. herausgegeben von Friedrich Blume. Bärenreiter-Verlag (1966): 476–478.
- Fox, C. “Neue Einfachheit.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2016년 5월 19일 접속.
- Häusler, J. “Wolfgang Rihm.” Grove Music Online. Oxford Music Online.

Oxford University Press, 2016년 5월 15일 접속.

Mosch, U. "Rihm, Wolfgang." Die Musik in Geschichte und Gegenwart, BAND 14. herausgegeben von Ludwig Finscher, Bärenreiter-Verlag (2005): 112-125.

Wermke, M. "kompliziert", "Komplex", Deutsch als Fremdsprache - Standardwörterbuch, Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Duden (2010), 565.

## ● 음반

Rihm, Wolfgang. Piano Pieces, Markus Bellheim. NEOS 10717/18.  
\_\_\_\_\_. Klavierstücke 7,5,4,2,1., Bernhard Wambach.  
KAİROS 0012372KAI.

## ● 인터넷 자료

Harry Vogt, "Die Konzertreihe "Musik der Zeit" - Zeitreise in Bildern".  
<http://www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/musik-der-zeit/r-musik-der-zeit-fotogalerie-100.html> [2016년 6월 23일 접속]

Achim Heidenreich, "Gegen die graue klinische Richtigkeit."

Der Komponist Wolfgang Rihm. [2016년 6월 19일 접속]

<https://rihmcenterdotcom.wordpress.com/gegen-die-graue-klinische-richtigkeit/>

Vioworld trifft... Wolfgang Rihm [2016년 6월 19일 접속]

<https://www.youtube.com/watch?v=d7AdxEt-3d0>

Portrait Wolfgang Rihm, Teil I [2016년 6월 17일 접속]

(<https://www.youtube.com/watch?v=8kN2oBmYNr8>)

Portrait Wolfgang Rihm, Teil III [2016년 6월 17일 접속]

(<https://www.youtube.com/watch?v=4482aAePENw>)

## ● 프로그램 노트

Schröder, G. “Anekdoten zu einigen der Klavierstücke von Wolfgang Rihm.”, Wolfgang Rihm. Komponistenporträt, Programmbroschüre - Berliner Festspiele(Berliner Festwochen 38), Berlin (1988): 19-24.

Wilkening, M. “Komponistenportrait Wolfgang Rihm.”, Wolfgang Rihm. Komponistenporträt, Programmbroschüre - Berliner Festspiele (Berliner Festwochen 38), Berlin (1988): 25-35.

## ● 악보

Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonaten Band II*. München: G. Henle Verlag, 1980(HN34)

Liszt, Franz. *Sonata in b minor*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1983

Messiaen, Olivier. *Quatuor pour la Fin du Temps*. Paris: Durand, 1942(D.&F.13091)

\_\_\_\_\_. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus*. Paris: Durand, 1947(D.&F.13230)

Rihm, Wolfgang. *Klavierstück Nr. 5 <Tombeau>*. Wien: Universal Edition, 1976(UE16608)

\_\_\_\_\_. *Klavierstück Nr. 7*. Wien: Universal Edition, 1980(UE17216)

Schönberg, Arnold. *Drei Klavierstücke Op. 11*. Wien: Universal Edition, 1910(UE2991)

\_\_\_\_\_. *Sechs kleine Klavierstücke Op. 19*. Wien: Universal Edition, 1913(UE5069)

Schumann, Robert. *Klavierwerke Band III*. München: G. Henle Verlag, 1976(HN112)



## Abstract

# The Early Style of Wolfgang Rihm(1952-):

<Klavierstücke> no. 5 “Tombeau”(1975)  
and no. 7(1980)

Jun, Jihoon

Department of Instrumental Music (Piano Major)

The Graduate School

Seoul National University

This study analyzes German composer Wolfgang Rihm's <Klavierstücke> no.5 "Tombeau"(1975) and no.7(1980), presenting the interpretation of performance based on the analysis. Rihm's <Klavierstücke> no.1 to no.7 were composed within ten

years(1970~1980), when his early music style appeared and his style of 'Neue Einfachheit'(New Simplicity) emerged in German musical circles. In this respect <Klavierstücke> has a significant meaning as an object of study, showing the features of his early style and the beginning of 'New Simplicity'. Among the seven works, especially no.5 and no.7 needs a focused research in that this stylistic features have a close connection with his musical aesthetic view.

First, this research examines Rihm's tendency of works and aesthetic view in relation to the emergence and development of 'New Simplicity'. It figures out how this tendency appears in his works and how it affects his music. It looks into the structures and formats of <Klavierstücke> no.5 and no.7, and analyzes the characteristics of his rhythm, harmony, and melody. and based on these analysis, it presents how to understand and interpret those two works in the performer's view.

Through this research, we can draw a conclusion as follows. First, Rihm established whole structure of his works with traditional elements, and these elements determine the details of the works. Thus, in the performer's view, understanding the whole structure of the works should be preceded. Additionally, possibilities of new expression could be found through various directive devices, which is connected to Rihm's musical subjectivity. Lastly, it is also important to understand the unique characteristics of the simple elements comprising the musical piece, as well as the connections of those elements to whole context.

Analysis and interpretation of a musical piece needs the ground of deep understanding on the composer's aesthetic viewpoint and his musical direction. Therefore, this research, including examination on Rihm's <Klavierstücke> in various ways and understanding its meanings, could be provided as a useful reference for performance based on further understanding and application on the composer and his pieces from a historical point of view.

keywords: Wolfgang Rihm, New Simplicity, complexity, conventional elements, early style, <Piano Piece No. 5>, <Piano Piece No. 7>

Student Number: 2012-30482